

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK RESMİNDE FOLKLORİK ÖGELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EMİNE DEVELİ

**T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 10. 06. 1991

Tezin Savunulduğu Tarih : 4. 7. 1991

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Afife Batur

Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Semra Aydın

Doç. Dr. Semra Germaner

HAZİRAN 1991

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
KISALTMALAR	III
RESİM LİSTESİ	IV
ÖZET	VI
SUMMARY	VII
BÖLÜM I. GİRİŞ	1
I.1. Osmanlı Batılılaşması ve Resimde Toplumsal Konular	4
I.2. Cumhuriyet Dönemi Resminde Toplumsal Konular	21
I.3. Halkçılık İlkesi ve Halkevlerinin Kuruluşu	22
I.4. Yöntem Üzerine	23
BÖLÜM II. KATALOG	26
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	106
KAYNAKLAR	113
ÖZGEÇMİŞ	117

ÖNSÖZ

Türk resim sanatında folklorik öğelerin incelenmesine dayanan bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, konu seçimi dahil olmak üzere Tez'in her aşamasında değerli bigilerinden faydalandığım sayın Prof. Dr. Afife Batur'a teşekkür ederim.

Fotoğraf çekimi sırasında yardımcı olan, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden Hilmi'ye, İstanbul Belediye Müzesi yetkililerine ve fotoğraf çekimlerinin bir kısmını gerçekleştiren Sema'ya teşekkür etmek isterim. Bu arada çalışmam süresince destek ve yardımını gördüğüm Ayşe Yetişkin'e teşekkür ederim.

Ayrıca rahat bir çalışma ortamı hazırlayan, maddi ve manevi destek vererek çalışmama katkıda bulunan aileme teşekkürü borç bilirim.

KISALTMALAR

a.g.e	: Adı geçen eser.
ARHM.	: Ankara Resim ve Heykel Müzesi.
C.	: Cilt.
C. H. P.	: Cumhuriyet Halk Partisi.
Cezar	: Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey.
Derg.	: Dergi.
folk.	: Folklor.
İBM.	: İstanbul Belediye Müzesi.
İRHM.	: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
KBY.	: Kültür Bakanlığı Yayını.
Koll.	: Koleksiyon.
Kült. ve San. Derg.	: Kültür ve Sanat Dergisi.
Res.	: Resim.
s.	: Sayfa.
S.	: Sayı.
SED.	: Sanat Eserleri Dizisi.
SH.	: Surnâme-i Hûmayun.
SV. I-II.	: Surname-i Vehbi I-II.
T. Folk. Araş. Derg.	: Türkiye folklor Araştırmaları Dergisi.
T. ve D. Ün. Ans.	: Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi.
Tiglat.	: Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları.
TSK.	: Topkapı Sarayı Kitaplığı.
TSM.	: Topkapı Sarayı Müzesi.
TY.	: Tuval üzerine yağlıboya.
yklş.	: Yaklaşık.
YYLT.	: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

RESİM LİSTESİ VE KAYNAKLAR

1. Konaklayan Yolcular, tıglat, res. 11.
2. 1582 Şenliğinde Camcılarının Geçiti, SH, M. And (1982) res. 132.
3. 1720 Şenliğinde Esnafların Geçiti, SV I, M. And (1982), res. 138.
4. 1720 Şenliğinde Geçite Katılan Esnaf, SV I, M. And (1982), res. 134.
5. 1720 Şenliğinde Geçen Esnaf, SV I, M. And (1982) res. 142.
6. 1720 Şenliğinde Meyvacıların Geçiti, SV II, Tıglat, res. 14.
7. 1720 Şenliğinde Geçen Esnaf, SV II, M. And (1982) res. 137.
8. Yeniçerilerin Ahçısı, A. S. Ünver [1987], res. 26.
9. Yeniçeri, A. S. Ünver [1987], res. 25.
10. Halayık, A. S. Ünver [1987], res. 27.
11. İbriktar, A. S. Ünver [1987], res. 19.
12. Bir Kadının Sokak Kıyafeti, A. S. Ünver [1987], res. 28.
13. Nakış İşleyen Kız, A. S. Ünver [1987], res. 29.
14. Ağaçlık, Şeker Ahmet Paşa, Tıglat, res. 91.
- 14a. Ayrıntı.
15. Tavla Oynayan Zeybekler, Osman Hamdi, Cezar [1987].
16. İhtiyar Balıkçı İsmail Ağa, Osman Hamdi, Cezar [1987].
17. İhtiyar Balıkçı, Osman Hamdi, Cezar [1987].
18. Çeşme Başında, Osman Hamdi, Cezar [1987].
19. Ortaoyunu, Mehmet Muazzez Özduygu, İBM.
20. Kavuklu Hamdi Efendi, Mehmet Muazzez Özduygu, Türkiye'miz Derg. s. 45.
21. İzmir Kadifekale'de Köylüler, Sami Yetik, A. Turani (1984).
22. Ankara'da Pazar Yeri. Sami Yetik, Tıglat, res. 190.
23. Zeybekler, İbrahim Çallı, Tıglat. res. 162.
24. İhtiyar Kadın, Mihri Müşfik. İRHM.
25. Çeşme. Avni Lifij, Tıglat, res. 178.
26. Kağrı, Avni Lifij, Tıglat, res. 179.
27. Harman, Namık İsmail, Tıglat, res. 184.
28. Karadeniz'li Kadınlar, Eşref Üren, ARHM (1989).
29. Köylü Kız, Malik Aksel, A. Köksal (1988).
30. Köylü Kız, Malik Aksel, A. Köksal (1988).
31. Gergef İşleyen, Malik Aksel, A. Köksal (1988).

32. Başlıklı Kadın, Malik Aksel, A. Köksal (1988).
33. İki Genç Kız, Malik Aksel, A. Köksal (1988).
34. Beşik, Malik Aksel, A. Köksal (1988).
35. Falaka, Malik Aksel, A. Köksal (1988).
36. Dükkan, Malik Aksel, Tıglat, res. 374.
37. Ortaoyunu, Turgut Zaim, Tıglat, res. 212.
38. Ortaoyunu, Turgut Zaim, İRHM.
39. Hamur Açan Kadın, Turgut Zaim, tıglat, res. 367.
40. Yörükler, Turgut Zaim, İRHM.
- 40a. Ayrıntı.
41. Halı dokuyanlar, Turgut Zaim, Tıglat, res. 214.
42. Beşik, Turgut Zaim, Tıglat, res. 365.
43. Türbeli Kompozisyon, Turgut Zaim, Tıglat, res. 366.
44. Erciyes'e Tırmanış, Turgut Zaim, Tıglat, res. 368.
45. Tren Seyreden Köylüler, Bedri Rahmi Eyüboğlu, T. Erol (1984)

ÖZET

Bu çalışmada, 16. yüzyıl geleneksel minyatür resminden 1940'lı yıllara kadar olan dönemde gerçekleştirilen örnekler, tema olarak ele alınan folklorik öğelere ağırlık verilerek katalog düzeni içned incelenmeye çalışılmış, bunun yanında perspektif, ışık ve renk gibi resimsel özellikler üzerinde de durulmuştur.

Batılılaşma sürecinde, minyatürden tuval resmine geçişte, değişim yalnız teknik ve malzemede değil, ele alınan konularda da sözkonusudur. İki boyutlu minyatür resminin bazı örneklerinde, tema olarak yerel halk yaşamının betimlendiği görülür. Batılı anlamda tuval resmi uygulanmaya başlandıktan sonra, ağırlıklı olarak manzara, natürmort gibi resim türleri izlenirken, 20. yüzyılın başlarında yerel halk yaşamını içeren konuların da resimlendiği görülür. Türk resminde konu alanında görülen bu değişim, dönemin yaşanan olaylarıyla bağlantılı olarak hız kazanmıştır.

Bu dönemde oluşturulan yapıtlar incelenirken, kırsal yöre insanı, yaşanan çevre, ekonomi ve eşya kültürü, örf ve adetler üzerinde titizlikle durulmuştur. Ayrıca, Halk yaşamını konu alan bu yapıtlar, dönemin yaşam biçimini, gelenek ve göreneklerini folklorik öge/öğeler olarak yansıtmaları bakımından da belgesel niteliktedir.

SUMMARY

FOLKLORIC ELEMENTS IN TURKISH PAINTING

It is necessary firstly to talk about the folklore's methodology, meaning, definition, content, matter, target, be cause of the importance of the folklore elements in the picture of this study on the usage of the folkloric elements in the early period Turkish Picture.

The word "Folklore", is an English term, is combined with "Folk" and "lore" words. "Folk" means people and "lore" is knowledge firstly, it is used by William J. Thoms (1803-1885) just as Thoms has used Folklore in literature, it has been used at the same meaning. Different opinions about the definitions of folklore, confronted at the searched origins. According to the knowledge gained from them, folklore is a branch of science that searches the cultural documents of a people's physical and spiritual characters, classifies, analyzes, interprets them with the help of technique and methods shows the way to make national culture, bringing the culture values of the post.

It is accepted that the article "Halk Medeniyeti" of Ziya Gökalp, was published at the magazine "Halk Doğru" in 23 July 1913 is an initiation of the folklore studies in Turkey. But before this date, there were some studies contain some knowledge about Turk folklore though they were not scientific, conscious.

In this study, the subject that folkloric elements on the Turkish-picture of early period were examined was valuable to be dealt with from the point of bringing the cultures as folkloric element and proot, the reflection of the custom, tradition and daily life of the rural society.

Passing from the miniature, that was the art of the traditional Ottoman, to the canvas art of the west wasn't suddenly but was realized after certain stages. After the process of westernization, the dranges were seen on the Ottoman culture effected miniature, and the traditional art.

In the 17th and especially 18th century, a new art medium was established in the Ottoman Empire. At the period, political and economic relations were formed with west effected the cultural process. Coming of the objects and picture books to palace oriented the decorators to conscious searching of the miniature. The miniature with two dimensions, at this term is trying to find a third dimension. The miniature in which new techniques and styles were tested left its place to rural stages, costume and flower pictures and men and women portraits. Different subjects were used, further more, seazhing the third dimension and place, even placing a natural section in the composition to make depth is an important development. The first examples showing people's life in miniature are tradesman's parade in the festivals. Osman, the decorator, in a paper of his book involves the festival of 1582 year shows the glaziers make glass, taking glass-paste from furnace with the help of pipe. Different groups of tradesman is showed in every miniature of Levni in the festival of 1720 these tradesman joined in the parade have got introductory characters of their careers. These miniatures are the proot to show the role of local people in the festivals, the profession groups, hand-arts, mentality of dressing. Sultan partriats and dress pictures have placed in the miniatures of the 2nd term of the 18th century. The Europeans take interest in Ottoman life and dress. For that reason, they were having dress-albums prepaned for making known Ottoman dresses that Europeans were interested in. After this period, Ottoman nobles have got the albums showing western dresses prepared. These albums have introductory qualified of uniforms or dresses of different countries.

The miniaturesd-copies of the books "Hubarname" and "Zemanname" of Fazıl Enderuni, was a poet of this period, was a kind of dress-album have mentioned the beauty of male and female. The newness and westernization have been seen to become powerful at the periods of Mustafa, the 3rd (1757-74), Selim the 3rd (1789-1807) and Mahmut the 2nd (1808-39). These neunesses firstly begins at the military field because of defeat of the army successively. With being established of Mühendishane-i Bahri-i Hümayun, techique-drawings, Bidd-sketches were mode. Like the newness at the military

schools, the picture lessons were placed in civil-schools. The perspective themes in that subjects were architectural were dealt with at the pictures of the craftsman most of who were graduated from military school. The painting lessons at the military and civil schools the exhibitions that Şeker Ahmet Paşa organized in 1873 February and continued after this date were important stages that caused canvas painting to be known and spread.

During the 1st World War (1914-18), with the command of Enver Paşa, the military minister, a studio in which the war-pictures were painted was established. Here, the craftsmen generation of 1917 who trained in west painted many pictures whose subjects were war and soldier. This tendency was formed at the war-years caused the craftsmen to reflect their national feelings and the Turkish fight.

The foundation of new revolutionist Turkish Republic in 1923, reforms were realized one after the other formed many newnesses to art. The aim of founding of Public Houses which were cultural institutions of Atatürk reforms in 1932 was to spread education, knowledge and skill to every where with the help of Public Houses and to supply people's education. A thought-system of which aim was public-education were reflected to art of Republic as a new subject due to 10th anniversary of Turkish-Republic pictures of war Independence and Atatürk's reforms were exhibited at the 1st Revolution Exhibition was opened at Ankara Exhibition Galery. The struggles in the war of Independence, the joining of people in this struggle, the newnesses of Republic were taken as a subject in the 1930s. Canalizing of craftsman as a group to folkloric themes was become true in the cultural programme of Public Houses were established by C. H. P. government. At this stage, the craftsman of this period were sent to different regions of country between 1938-34 years and were wanted to paint pictures that reflect the characters of these regions. These travels caused craftsmen to see country-reals and to spread the idea suggested to realize country-reals. From the process of westernization up to nowadays, with the affect of western trends like perspective, still life, figures, were directed towards the local people like. Some characters like environment tradition, dress which Anatolians have got with sensitivity are folkloric proofs. Traditional painting left

and western painting technique was applied because of the process of westernization and also, subjects were changed. For that reason, at the introduction section, the development of painting from 16th C. with respect to usage of folkloric elements, was tried to summarize. The factors and masons preparing folkloric trends in the picture were mentioned dealing with the period in which folkloric approaches were seen definitely.

At the 2nd section, the catalogue chapter that some works were formed according to defined-method was taken part in Arranging at the 2nd catalogue chapter, the birthdays of crafts men were taken into consideration while examining folkloric elements in the table, systems that showed the ways collection, arrangement and searching were profitted by.

Some knowledge such as environment, buildings, house varieties, economy, goods, feeding dressing, traditions, festivals, plans, games, theatres, folklores which this system involved according to folkloric search became source to study folklore, besides, painting characters such as using of perspective, light, shadow colours, were studied as detailed form describing what folkloric elements harmony and where from they come. Although less limit was drawn as a beginning to take folkloric elements as subject even if the period upto 1940s was taken, some craftsmen stading local subjects at this perrod have some subjects and perception. And placing of these achievements at our work caused to overcome top limit. These pictures were formed at the later perrods, but it is a question to draw the top limit for some pictures of which painted dates are unknown.

At the conchusion, discussing trends of craftsmen to local subjects, and factors and reasons directs this trend, craftsmen and their pictures were subjected to a new evaluation.

Individual differences at the approach of the craftsmen to the local subjects, style characters were tried to be determined.

BÖLÜM I. GİRİŞ

I. GİRİŞ

"Erken Dönem Türk Resminde Folklorik Ögelerin Etüdü" üzerine yapılan bu çalışmada, resimde folklor ögelerinin ağırlıklı olması bakımından, ilk elde folklorun tanımı, anlam ve içeriği, konusu, amacı ve araştırma yöntemlerine kısaca değinmek gerekmektedir.

İngilizce bir terim olan "folklor", "Folk" ve "Lore" sözcüklerinin birleşmesinden oluşmaktadır. İngilizcede "folk" halk, halk tabakası, "Lore" kelimesi de "bilgi, bilim" anlamlarını taşımaktadır. Folklor terimi ilk olarak İngiliz William J. Thoms (1803-1885) tarafından kullanılmıştır. Thoms'un "Athenaeum" adlı dergide yayımlanan bir mektubunda, halk edebiyatı ve halk atikileri konularındaki ürünleri inceleyecek bilim dalına "Folk-Lore" adının kullanılmasını önerdiği öğrenilmektedir^[1].

Literatüre; Thoms'un kullandığı biçimde (halk bilimi olarak) geçen "Folklor" terimi, bizim dilimize de geçerek aynı anlamda kullanılmaya başlanmıştır. İncelenen kaynaklarda, folklor ya da halkbilimin tanımı üzerine çeşitli görüşlerle karşılaşmaktadır. Buradan edinilen bilgilerden yola çıkılarak, folklor, bir ülke ya da bölge halkına ilişkin maddî, manevî alanlardaki kültürel ürünleri gerekli teknik ve metodlarla araştıran, sınıflayan, çözümleyen, yorumlayan ve geçmiş kültür değerlerini günümüze ulaştırarak, ulusal kültürün oluşmasına ışık tutan bir bilim dalıdır.

23 Temmuz 1913 yılında Halka Doğru dergisinde yayınlanan Ziya Gökalp'in "Halk Medeniyeti" başlıklı yazısı, Türkiye'de folklor çalışmalarının başlangıcı olarak kabul edilmektedir^[2]. Fakat

[1] Sedat Veyis Örnek, *Türk Halkbilimi*, Türkiye İş Ban. Kültür. Yay. Folklor Dizisi 4. Ankara 1977, s. 15'den Athenaeum, 22 Ağustos 1846.

[2] Şerif Baykurt, *Türkiye'de Folklor*, Ankara 1976, s. 67'den Güner Şernikli "Türkiye'de Halkbilim Üzerine İlk Düşünceler", *Türk Folkloru Araştırmacıları Yılı*, 1974.

saptanan bu tarihten öncede bilimsel bir nitelik taşımayan, -bilinçsiz ve sistemsiz olmalarına karşın-, Türk folkloru hakkında bilgiler içeren çalışmalarda yapılmıştır. Kaşgarlı Mahmut "Divan-ı Lûgat-it-Türk" adlı eserinde, atasözleri, halk şiiri, töreler, inanışlar ve törenler gibi Türk folkloru üzerine ilk bilgileri vermektedir. Evliya Çelebi'nin "Seyahatnamesi" ise, halk yaşamına ilişkin bilgileri kapsayan bir diğer önemli çalışmadır.

Bu çalışmaların yanısıra Türk folklorunu araştırmış yabancılar da vardır. Bunlar arasında İgnas Kunos (Türk Halk Edebiyatı, 1899), Jacop (Karagöz, 1899), Ethé (Seyit Battal Gazi Menkıbeleri, 1871), Valenski (Nasrettin Hoca, 1911) gibi isimlere rastlanmaktadır. Yabancı araştırmacıların, Türk halkbilimi üzerine 1913 yılı öncesinde gerçekleştirdikleri bu çalışmaları, 1913 sonrasında da devam etmiştir.

Folklor, halk topluluğunu inceleyen bir bilim dalı olduğuna göre "halk kavramı" üzerinde de kısaca durmak gerekmektedir.

Toplumlar iç ve dış etkilenmelerden uzak kaldıkları oranda kendi kültür değerlerini, gelenek ve göreneklerini koruyabilmektedir. Ulaşım, göç, pazar ve kültür etkinliklerinden uzak, Anadolu'nun ücra köşelerinde bulunan köylü, -halkın asıl yoğun özü- bu bölgelerde töresel ve geleneksel bir yaşam sürerken, folklor araştırmalarına da zengin kaynaklar oluştururlar. Bu ve bunun gibi dış etkilere kapalı toplumların geleneksel yaşamı, bölgeye yapılan bir fabrika, ulaşım, göçler, mevsim işçilerinin, gidiş-gelişleri gibi etkileşimlerle değişime uğramakta, yaşam biçimlerinde yeni şekillenmeler ortaya çıkmaktadır. Değişen yaşam şartları, hayatı, hayatın değişmesi de kültürü değiştirmekte ve yeni çevreler, yeni töreler, gelenekler getirmektedir. Bu durumda folklor'un "statik" aşamadan "dinamik" aşamaya geçtiği görülür. Günümüzde folklor bilimi etkileşime açık halkla birlikte değişmekte, yeni unsurlarla beslenip, yeni oluşumlara yönelmektedir.

Folklor araştırmalarında, eski anlayışa göre halkı ikiye bölen (aşağı tabaka-yukarı tabaka) kesin çizgi yerine, bugün artık, her insanı teker teker ikiye ayıran, onlarda "halk kaynağından gelen"le, "halk kaynağından gelmeyen"i belirleyen esnek, değişken bir çizgi söz konusudur. Bu demektir ki, folklor yalnızca eski töreler ve yaşam dü-

zenleri içinde değişime kapalı "aşağı tabakalar"ı değil, işçiler ve köylüler kadar bilginleri ve aydınları da araştırmaya yönelecektir.

Türkiye nüfusunun büyük bir çoğunluğunun köylerde yaşaması, eski kültür ve folklor unsurlarını kaybolup silinmeden değerlendirilmesi bakımından folklor araştırmalarının uzun bir süre Anadolu'ya ve köylere yönelmesi gerekmektedir³.

"Erken Dönem Türk Resminde Folklorik Öge"lerin incelendiği bu araştırmada ele alınan konu, kırsal kesim insanının günlük yaşamını, gelenek ve göreneğini yansıtmaması ve geçmişteki bu kültür değerlerini folklorik bir unsur ve belge olarak günümüze kadar taşıması bakımından incelenmeye değer görülmüştür.

I. 1. Osmanlı Batılılaşması ve Resimde Toplumsal Konular

Geleneksel Osmanlı resim sanatı olan minyatürden batılı anlamda tuval resmine geçiş birdenbire değil, belirli aşamalardan sonra gerçekleşmiştir. Batılılaşma sürecine girildikten sonra, Osmanlı toplum ve kültür yapısında görülen değişiklikler geleneksel resim sanatı olan minyatürü de etkilemiştir.

Geleneksel Osmanlı minyatür sanatının klâsik bir üsluba ulaşması 16. yüzyılın ikinci yarısında olmuştur. Osmanlı saray nakkaşı, tarihi konulu önemli olayları, padişah portrelerini, kabul törenlerini, av sahneleri gibi konuları kendine özgü bir üslupla belgelemeye çalışmıştır. Aşırı süslemeden kaçınılan bu minyatürlerde önemli ayrıntılara yer verilmiştir.

17. yüzyıldan sonra, özellikle 18. yüzyılda, Osmanlı imparatorluğu'nda yeni bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde, batıyla kurulan siyasal ve ekonomik ilişkiler kültürel ortamı büyük ölçüde etkiler. Batılı bir çok eşyanın ve resimli kitapların saraya girmesi, saray nakkaşlarını minyatür resminde bilinçli arayışlara yöneltmiştir. İki boyutlu minyatür resmi bu aşamada bir üçüncü boyut arayışındadır. Yeni biçim ve tekniklerin denendiği minyatürde, tarihi konulu minyatürler yerini kır sahnelerine, kıyafet ve çiçek resimlerine, kadın ve erkek portrelerine bırakır. Farklı konuların işlenmesi-

[3] Tahir Alangu, *Türkiye Folkloru Elkitabı*, Adam Yay. İstanbul 1983, s. 33.

nin yanısıra, üçüncü boyutun aranması hatta derinlik yaratmak amacıyla kompozisyona bir doğa kesitinin yerleştirilmesi mekân arama çabaları önemli bir gelişmedir. Topkapı Sarayı'ndaki bir albüm resminde yeralan 17. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen minyatür (Res. 1) konusu ve işlenişi yönünden ilginçtir.

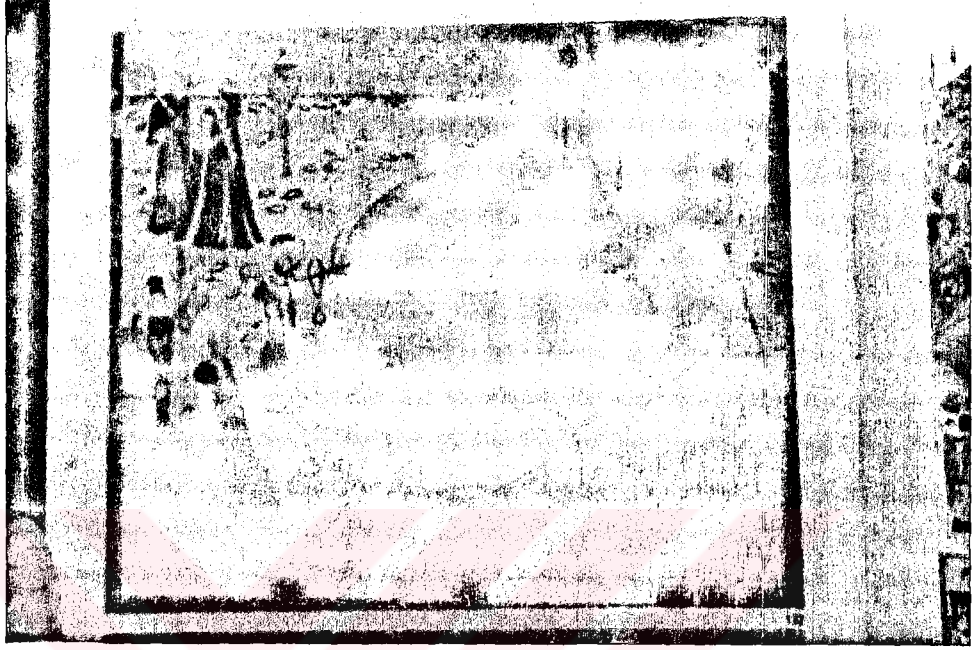


Resim 1 : Konaklayan Yolcular [TSK. H. 2148, s. 8a] 17. yüzyılın ikinci yarısı.

Kır manzarasının görüntülendiği bu minyatürde dikkati çeken en önemli nokta, kompozisyonda yeralan figürlerin folklorik bir öge olarak dönemin yerel halkını, yaşam biçimini sergilemiş olmasıdır. Burada nakkaş, ırmak kenarında konaklayan bir yolcu ve dervişi konuşurlarken göstermiştir. Halk yaşamına ilişkin olarak, çadırın arkasında bir figür ekmek açıp pişirmekte, yine çadırın solunda yeralan bir diğer figür ise, atı tımar etmektedir. Bunların gerisinde, sol üstte bir köylü figürü, iki öküzün çektiği arabasıyla köprüden geçmektedir. Dönemin halk yaşamından bir görünümün yer aldığı bu minyatürde, gerilere, arka arkaya sıralanmış tepelerin ve onların arasına serpiştirilmiş ağaçların uzaklaştıkça küçülen görünüşleri, gökyüzün altın yaldız rengine rağmen kompozisyonda derinlik yaratmaktadır.

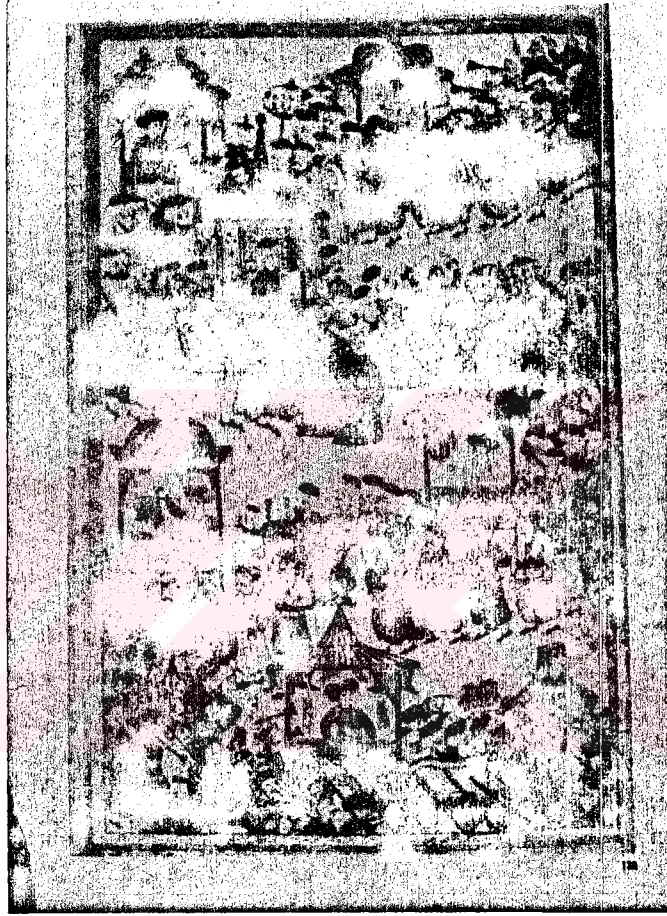
Minyatürde halk yaşamını gösteren bir başka çalışmada şenliklerdeki esnaf geçit alaylarıdır. Nakkaş Osman, 1582 şenliğini konu

alan yapıtının bir sayfasında, camcı esnafının fırından çubuklarla cam hamuru alarak cam yaptıklarını gösteri (Res. 2).



Resim 2 : 1582 şenliğinde camcılarının geçiti. SH. [TSM., H. 1344].

1720 şenliğinde, Levni'nin minyatürlerinin her birinde geçite katılan değişik esnaf grupları görülür. (Res. 3, 4, 5, 6, 7). Geçite katılan bu esnaflar, mesleklerini tanıtıcı özellikler içindedirler. Bu minyatürler, Osmanlı toplum yaşamında yerel halkın şenliklerdeki rolünü, meslek gruplarını, el sanatlarını, dönemin giyim-kuşam anlayışını belgeci bir tutumla gösterir.



Resim 3: 1720 şenliğinde çadırcılar aktarlar, yemişçiler, yorgancılar ve tacirler geçerken, kız biçiminde dev bir kukla sergiliyorlar. SV I. [TSM. A 3593].



**Resim 4 : 1720 şenliğinde geçite katılan
esnaf SVI [TSM. A. 353]**



Resim 5 : 1720 şenliğinde çiftçiler değirmenciler ve fırıncıların geçiti SVI [TSM. A. 3593]



**Resim 6 : 1720 şenliğinde meyvacıların geçiti.
SVII [TSM. A. 3593]**



**Resim 7 : 1720 şenliğinde geçen esnaf
SVII [TSM. A. 3593]**

18. yüzyılın ikinci yarısında minyatür resminde daha çok kıyafet resimlerine ve padişah portrelerine yer verilmiştir. Avrupa'lılar Osmanlı yaşantısına ve giysilerine ilgi duymaktaydılar. Bu nedenle, daha 17. yüzyılda İstanbul'daki Avrupa'lı elçiler ilginç buldukları Osmanlı kıyafetlerini batıya tanıtmak amacıyla, yanlarında kıyafet albümleri hazırlıyorlardı.

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Osmanlı saray çevresi de bu modaya uyarak batılı kıyafetleri gösteren albümler hazırlatmaya başlamıştır. Bu albümler saray çevresinin resmi kıyafetlerini yada çeitli ülkelerin giysilerini tanıtıcı niteliktedirler.

Bu dönemin ünlü şairi Fazıl Enderuni'nin "Hubannâme" ve "Zenannâme"sinin minyatürlenmiş kopyaları, çeşitli ülkelerin kadın

ve erkek güzellerini anlatan birer kıyafet albümü niteliğindedir[4]. "Hubannâme" ve "Zenannâme"nin 1776 tarihli 40 minyatürlü bir kopyası British Museum'da, 1773 tarihli 83 minyatürlü diğer yazma ise İstanbul Üniversitesi kitaplığındadır. Bu kıyafet albümlerinde kadın ve erkek figürler, ülkelerinin yerel özelliklerini gösteren manzaralar önüne yerleştirilmişlerdir. Minyatür niteliğini kaybetmiş bu resimler, pastel renklerle, yumuşak fırça darbeleriyle resimlenmişlerdir. Figürlerin hemen hepsinin arkasında yeralan manzara resimleri ise, resim sanatının gelişiminde önemli bir adımdır.

Avrupa portrelerinde sıkça rastlanan manzara teması, bu minyatürlerde figürlerin arkasına yerleştirilen manzara motifleriyle 18. yüzyılda Osmanlı resmine girmiştir.

17. yüzyılda resimlenen ve Paris Bibliothèque Nationale'de bulunan iki kıyafet albümü saray ve İstanbul şehrinin Osmanlı kıyafetlerini göstermektedir[5]. Bu minyatürlerde yeralan figürler, mesleklerini ve toplum içindeki durumlarını belirleyici özellikler taşıyan dönemin Osmanlı giysilerini sergilerler (Res. 8, 9, 10, 11, 12, 13).

[4] Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, H. Ü. Yay. C. 17, Ankara 1977, s. 46.

[5] Süheyl Ünver, *Geçmiş Yüzyıllarda Kıyafet Albümlerimiz*, T. T. K.Yay., Ankara 1987.



Resim 8 : Yeniçerilerin ahçısı



Resim 9 : Yeniçeri



Resim 10 : Halayık



Resim 11 : İbriktar



Resim 12 : Bir kadının sokak kıyafeti



Resim 13 : Nakış işleyen kız

Lale devrinden sonra, III. Mustafa (1757-74), III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmut'un (1808-39) saltanat dönemlerinde batılılaşmaya yönelik hareketlerin ve yeniliklerin güçlendiği görülür. Bu yenilikler ilk olarak, ordunun arka arkaya yenilgiler alması dolayısıyla, askeri alanda başlar. 1792'de Mühendishâne-i bahri-i Hümayûn'un kurulmasıyla, askeri eğitimde teknik çizimler, arazi krokileri yaptırılmaya başlanmıştır. Askeri okullardaki bu yeniliğin yanısıra, sivil okulların öğretim programlarına da resim derslerinin konulduğu bilinmektedir.

Büyük bir çoğunluğu askeri çıkışlı olan 19. yüzyıl sanatçılarının tablolarında, konu olarak mimari öğelerin hakim olduğu manzara teması işlenmiştir^[6]. Mimarının ağırlık kazandığı bu tablolarda,

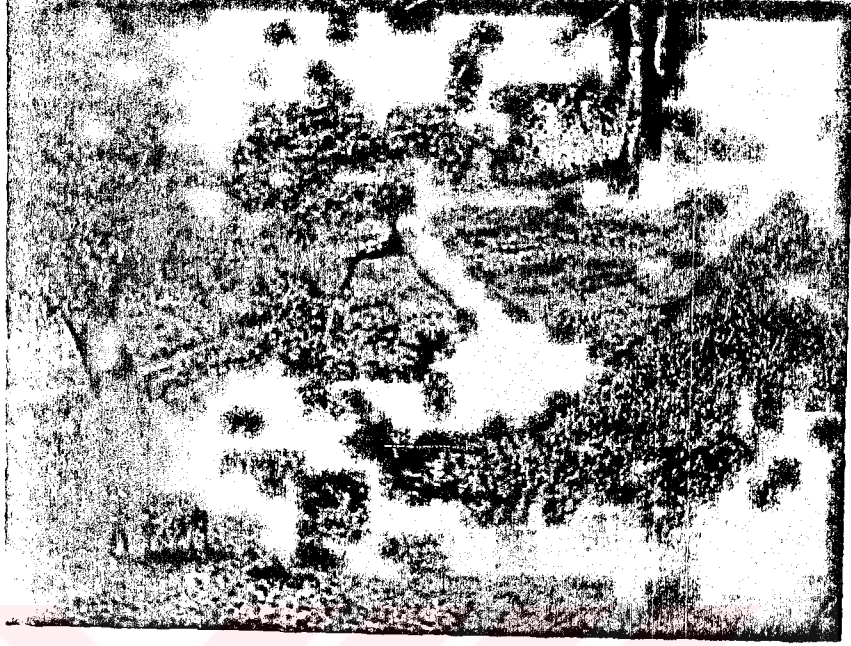
[6] Ayşe N. Yetişkin, *Türk Resminde Mimari Öğeler, Minyatürden 1920'lere kadar*, (İTÜ. Sosyal Bil. Enst. Sanat T. Bilim Dalı, YYLT) İstanbul 1990.

doğru bir perspektif kullanımıyla gerçekleştirilen mimari yapılar, bulundukları doğal çevre ile birlikte başarıyla verilmişlerdir. Bu dönemin sanatçıları, kendi duyarlılıklarını ortaya koydukları renklendirmede, herhangi bir rölyef etkisi uyandırmayan düz boyama şekliyle, tabloya, duru, ıssız, sakin bir atmosfer sağlamaktadırlar.

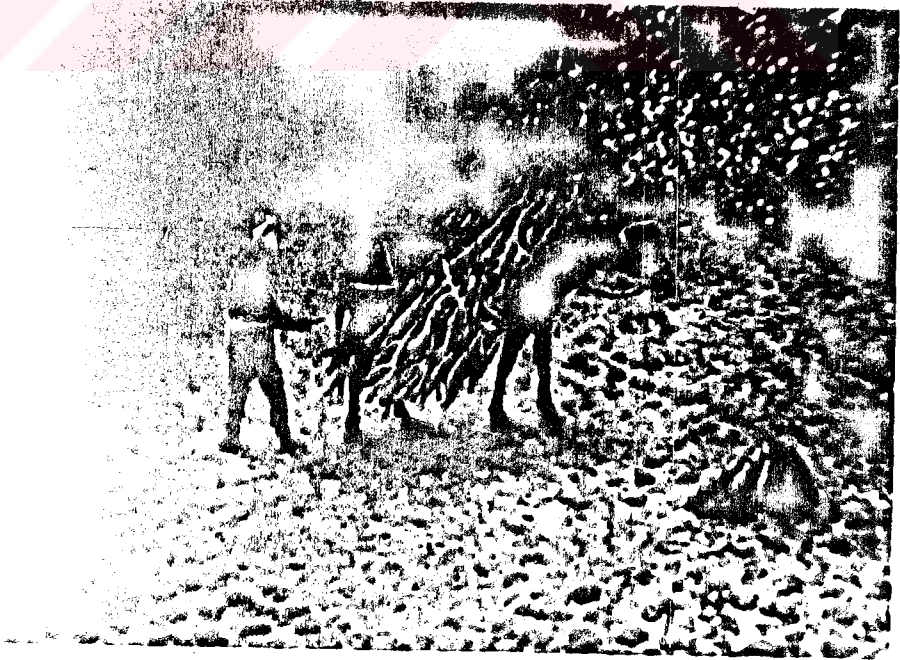
Askeri ve sivil okullarda verilen resim dersleri, 1873 Şubat'ında Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlediği ve bu tarihten sonra da devam eden sergiler, yağlı boya tuval resminin tanınip yaygınlaşmasını sağlayan önemli aşamalardır.

19. yüzyılda Batı'ya resim eğitim için gönderilen genç kuşak, sağlam bir desen üzerine kurulan kompozisyonlar ve doğadan çalışmalarla karşılaşmışlar, atölyelerde modele bakarak çalışma olanakları bulmuşlardır. Bu sanatçılar yurda döndüklerinde, edindikleri deneyimler doğrultusunda zengin İstanbul görünümelerini gerçekçi bir yaklaşımla resmetmişlerdir. Bu dönemde manzara resminin yanında natürmort çalışmaları da ağırlık kazanır.

Şeker Ahmet Paşa, manzara resminde kendine özgü bir üslup geliştirebilmiş sanatçılardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun "Ağaçlık" isimli yağlıboya tuval resmi, kunt gövdeli ağaçlarla, pırıltılı zengin renk dokularıyla ormandan bir kesiti belirler (Res. 14-149). Burada konuyu orman olmasının yanısıra, çalışmamızın da konusuyla ilgili olarak, kompozisyonda ağaç boyutlarına oranla oldukça küçük boyutlarda işlenen, merkebi ile odun taşıyan bir köylü motifi yerleştirilmiştir. Batı'da eğitim görmüş, batılı teknik ve konularla tanınmış bir sanatçı olan Şeker Ahmet Paşa'nın kompozisyonuna yerel bir tat katan köylü insanını eklemesi dikkat çekicidir.



Resim 14 : Ağaçlık



Resim 14a : detay

19. yüzyılın son yarısı ile 20. yüzyılın ilk on yılını kapsayan dönemde, manzara, natürmort gibi resim türlerinin yanında, insan fi-

gürü, portre, figür kompozisyonları, özellikle çıplak model (nû) çalışmaları da yapılmaya başlanmıştır.

Osman Hamdi Bey Batı'daki Orientalizm akımına uygun olarak gerçekleştirdiği yapıtlarında, günlük yaşamdan bir görünüm sunan, doğulu giysiler içindeki durağan figür ve figür grupları ile Türk resminde konu olarak figürün ağırlık kazanmasına öncülük etmiştir. Sanatçının yerel konulu bazı yapıtlarında görülen Türk insanı, yaşam biçimi, yaşadığı çevre, giyim-kuşamı belgeci bir yaklaşımla yansıtılmıştır.

1883'de Sanayii Nefise'nin, 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması ve buna bağlı olarak da 1911-14 yıllarında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın yayınlanması ve bu dergide plastik sanatlar konulu yazıların yer alması, ülkede sanat ortamının gelişip daha geniş kitlelere duyurulmasını sağlamıştır.

Sanayii Nefise'den mezun olduktan sonra Avrupa sınavını kazanan bir grup genç 1910'da resim eğitimi için Paris'e gönderilir, ancak 1. Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle 1914 yılında geri dönerler. Bunların Batı'da gördükleri eğitim doğrultusunda, üslup eğilimleri ve resim anlayışları yönünden izlenimciliğe yakın görünmektedirler.

I. Dünya Savaşı sırasında, (1914-18) Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın vermiş olduğu emirle Şişli'de savaş resimlerinin yapıldığı bir atölye kurulur. 1914 kuşağı sanatçıları burada, konuları savaş sahneleri ve askerler olan birçok tablolar yapmışlardır. Savaş yıllarında oluşan bu eğilim sanatçıların, Türk ulusunun mücadelesini, ulusal duygularını tablolarına yansıtmalarına neden olur.

I. 2. Cumhuriyet Dönemi Resminde Toplumsal Konular

29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilânı ve bunu izleyen yıllarda gerçekleştirilen devrimlerin yanı sıra, her alanda olduğu gibi bilim ve sanat eğitim yapan kurumlarda da çağdaş düzeyde yenilikler yapılmıştır. Sanayii Nefise Mektebi'nin adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilip, bugünkü yerine taşınır.

Devrimci, atılımcı yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin resim alanında kurulan ilk sanatçı topluluğu olarak Müstakıl Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni görürüz. 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde açtığı I. Genç Ressamlar Sergisi ile adını duyaran bu sanatçı topluluğu, 1914 kuşağının empresyonist renkçiliğinden çok tablonun desen yapısına ve çizgisel kuruluşuna önem vermekteydiler. Fakat bu topluluğu oluşturan sanatçılar arasında belli bir üslup birliği olduğu da söylenemez.

1932'de Atatürk Devrimleri'nin temel bir kültür kurumu olan Halkevlerinin açılmasında amaç her alanda eğitim, bilgi ve beceriyi, yenilikleri halkevleri aracılığıyla ülkenin dört bir yanına yaymak, millî birlik içinde halkın eğitimini sağlamak, eğitim görmüş fertler ile eğitim olanağına sahip olamayan halk arasında eğitim, kültür ve sanat aktarmacılığına olanak tanıyarak, Anadolu'nun çağdaş uygarlığa geçirilmesine yöneliktir. Halkın eğitimin amaçlayan bu düşünce sistemi, Cumhuriyet Türkiye'sinin sanat ortamına da yeni bir konu olarak yansıtılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet'in 10. yıldönümü nedeniyle 1933'de Ankara Sergi Evi'nde açılan I. İnkılâp Sergisi'nde, Kurtuluş Savaşı ve Atatürk Devrimleri'ni konu alan tablolar yer almaktaydı. Milli mücadeleye katılımı, Cumhuriyet ile gelen yeniliklere, 1930'lu yıllarda da başlıca konu olarak ele alınmaya devam etmiştir.

1933'de, biri heykeltraş olan altı sanatçı, D grubu adı altında yeni bir sanatçı birliği kurmuş, 1950'lere kadar grup olarak faaliyet göstermişlerdir. Empresyonist eğilime karşı olarak, kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenerek, kompozisyonda sağlam bir desen ve inşa temeli oluşturmak, D grubu'nun sanatsal açıdan Türk resmine getirmeye çalıştıkları batılı yeniliklerdir. 1934'de çoğunlukla folklorik konuları ele alan Turgut Zaim ve B. Rahmi Eyüboğlu'nun grubu katılmaları, diğer sanatçıları da yerel temalara yönetmiştir. Bu yerel motiflerin, grubun benimsediği kübist ve konstrüktivist eğilimlerle işlenerek, Anadolu'nun soyut nakış süslemeciliğine yaklaştığı gözlenir.

I. 3. Halkçılık ilkesi ve Halkevlerinin Kuruluşu

Sanatçıların toplu bir grup olarak folklorik yerel temalara yönlendirilmesi, dönemin CHP Hükümeti tarafından 1932'de kurulan halk evlerinin kültür etkinlikleri programı kapsamında gerçekleştirilmiştir. Bu aşamada, dönemin sanatçıları 1938-43 yılları arasında yurdun çeşitli bölgelerine gönderilerek, bu bölgelerin özelliklerini yansıtan resimler yapmayı istenmiştir^[7]. Bu yurt gezileri, sanatçıların yurt gerçeklerini yerinde görüp incelemelerini sağlamış ve sanatçılar arasında yerel kaynaklara, ülke gerçeklerine dönülmesini öngören sanat görüşlerinin yayılmasına neden olmuştur.

Batılılaşma sürecinin başlangıcından bu yana, batılı akımların etkisiyle işlenen manzara, natürmort, figür gibi resim aşamaları, Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte yerel halk yaşamına yöneltmiştir. Güçlü bir duyarlılıkla yansıtılan Anadolu insanının yaşadığı çevre, gelenek ve göreneği, giyim-kuşamı gibi özellikler, tablolarla birer folklorik unsur olarak belge niteliği taşırlar.

Yurt gezilerinde oluşturulan bu yapıtlar, birincisi 1939'da düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde geniş izleyici kitlesine sunulmuş, yöresel bir özgünlük taşıyan Türk resminin doğması sağlanmıştır.

Batılılaşma süreciyle birlikte geleneksel minyatür resmi terk edilerek, batılı anlamdaki resim tekniğinin uygulanmaya başlanması yanında konularda da bir değişim söz konusudur. Peyzaj, natürmort figür gibi batılı resim türleri belli dönemlerde yapıtlara hakim olmuşlardır. Bu nedenle, giriş bölümünde, 16. yüzyıldan itibaren konu bakımından resim sanatının (folklorik öge/öğelerin kullanımı gözönünde tutularak) gelişimine kısaca değinilerek özetlenmeye çalışılmıştır. Folklorik yaklaşımların belirgin olarak görüldüğü dönem üzerinde yoğunlaşarak, resimde folklorik eğilimleri hazırlayan etkenler ve nedenler üzerinde durulmuştur.

I. 4. Yöntem Üzerine

[7] Anonim, "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar", Ar. Derg. s. 20-21, Ağustos-Eylül 1938.

II. Bölüm'de, belirlediğimiz yöntem çerçevesinde incelenen yapıtların oluşturduğu Katalog bölümü yer almaktadır. Yapıtlarda folklorik öge/öğelerin bir veya birkaçının ağırlıklı olarak işlenişi gözönünde tutularak bir sınıflama yapılması düşünülmüşse de, bir yapıtın birkaç veya bütün sınıflamalar içinde yer alabilmesi gibi bir karışıklığı ortaya koyacağından bu uygulama mümkün olmamıştır. bunun yanı sıra, yapılan incelemeler ve araştırmalar sonucunda bazı tabloların yapım tarihlerinin saptanamaması kronolojik sıralamayı da olanaksız kılmıştır. Bu nedenle, Katalog bölümünde yapılan sıralamada, sanatçıların doğum tarihleri gözönünde bulundurulmuştur.

Katalog'un ön-tanıtıcı bölümü, sırasıyla, yapıtın adı, sanatçısı, bulunduğu yer, yapım tarihi, boyutları ve tekniğini kapsamaktadır. Fakat bazı yapıtların bugün bulundukları yer ve yapım tarihleri gibi bilgileri, yapılan araştırmalarda elde edilemediğinden bu bölümler boş bırakılmıştır.

Tabloyu tanıtı bu ön bilgilerden sonra gelen "açıklama" bölümünde, sanatçının folklorik öge ve öğeleri hangi açıdan ele aldığı, nasıl bir çevresel düzen içinde betimlediği ve kompozisyon düzeni üzerinde durularak, resmin renk değerleri, ışık-gölge, perspektif kullanımı gibi resimsel özellikleri, kişisel gözlemlerimize bağlı kalınarak ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir.

Tabloda folklorik öge/öğeler incelenirken, Türkiye Halkbilgisi'nin derleme, düzenleme ve araştırma yollarını gösterir sistematiklerinden faydalanılmıştır^[8]. Folklor araştırmalarına dayalı bu sistematığın kapsadığı yerleşme şekilleri ve yaşanan çevre, evler ve yapılar, yapı türleri, ekonomi ve eşya kültürü, beslenme, giyim, adetler ve bayramlar, oyun ve spor, halk tiyatrosu ve halk dansları gibi bilgiler, yapıtın folklorik yönde incelenmesinde başlıca kaynak olmuştur. Folklor araştırmalarında bir yöre halkına uygulanan bu metod, bu çalışmada, tablo üzerinde -folklorik öge/öğeleri belirleyici olması yönünde- kullanılmıştır. Tabloda belirlenen bu folklorik öge/öğelerin konu olarak ele alınış biçimi, yoruma dayandırılması, kompozisyon

[8] Tahir Alangu, Türkiye Folkloru Elkitabı, Adam Yay. İstanbul 1983, s. 157-163.

düzeni gibi gözlemler, sanatçının konuya bakış açısı doğrultusunda incelenmeye çalışılmıştır.

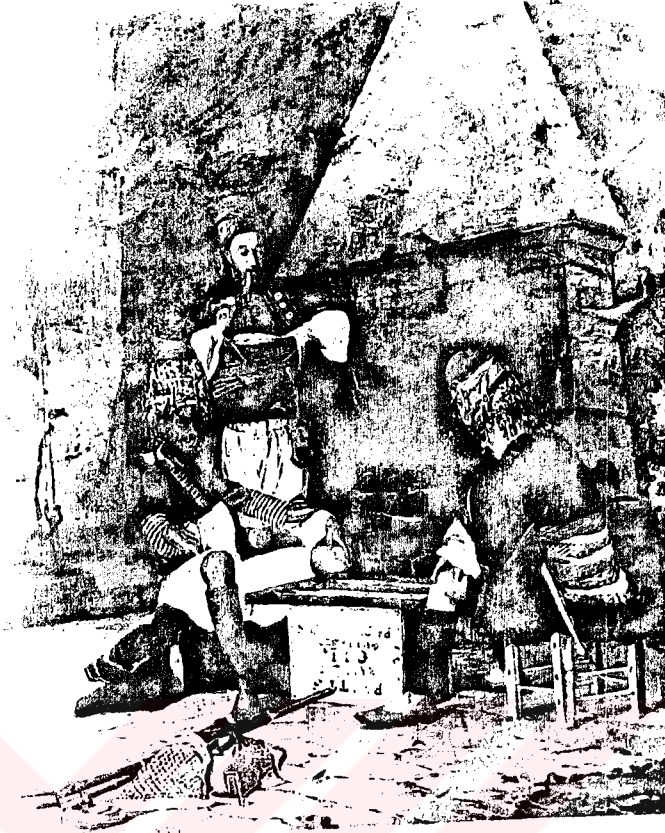
Bu çalışmada karşılaşılan zorlukların başında, Türk resminde folklorik öğelerin konu olarak ele alınışına bir başlangıç olarak alt sınır çizilebilmesine karşın, 1940'lara kadar olan dönem üzerinde durulsa da, bu dönemde yerel konularda çalışmalar yapan kimi sanatçıların 1940'ları da aşan tarihlerde aynı konuları aynı algılayış biçimleriyle işlemeleri ve bu yapıtların çalışmamız içinde yer alması, belirlediğimiz üst sınırın aşılmasına neden olmuştur. Daha geç dönemlerde yapılan bu tabloların yanısıra, yapılış tarihleri elde edilemeyen bazı yapıtlarda üst sınırın çizilmesinde soru işareti bırakmaktadır.

Sonuç bölümünde, sanatçıların yerel konulara eğilimleri, bu eğilimi yönlendiren etkenler ve nedenler kısaca irdelenerek, sanatçıların ve yapıtları yeni bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Sanatçıların yerel konulara yaklaşımlarında gözlenen bireysel farklılıklar, üslup özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Aynı konuda birden fazla gerçekleştirdikleri yapıtları arasında karşılaştırmalar yapılarak genel sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın konusu, "Türk Resminde Folklorik Öğelerin Etüdü" olması nedeniyle, hem resim hem de folklor alanında kaynak taraması yapılmıştır. İncelenen Türk resmi ve Türkiye folkloru ile ilgili kitaplar, makaleler, dergiler, kitap ve makale ayrımı yapılarak alfabetik sırayla verilmiştir.



BÖLÜM II. KATALOG



Resim 15 : Tavla Oynayan Zeybekler

Katalog No : 1.

Yapıtın Adı : Tavla Oynayan Zeybekler.

Sanatçısı : Osman Hamdi Bey [1842-1910].

Bulunduğu Yer : Özel Koll.

Yapım Tarihi :

Boyut : 66x53 cm.

Teknik : T. Y.

Açıklama : Osman Hamdi'nin "Tavla Oynayan Zeybekler"

adlı yapıtında, ocağın önünde; ikisi oturmuş tavla oynarken, biri de ayakta onları seyrederken betimlenmiş üç zeybek figürü görülmektedir.

Resmin sol alt köşesinde bulunan tüfek, heybe ve efelere ait olan diğer eşyalar, yerde belirgin olarak görünen döşeme taşları ile ön plânı oluşturmaktadır. İkinci plânda tavla oynayan zeybekler görülür. Zeybeklerin arkasında görünen ocak, üzerinde yer aldığı duvarla mek-

ânı sınırlamaktadır. Tabloda ağırlığı, zeybeklerin yerleştiriminde oluşan ve yapıtın soluna doğru kayan piramidal kuruluş şeması taşır. Tavlanın iki tarafına oturan iki zeybek, üçgenin taban kısmını oluştururlar. Onları ayakta seyreden üçüncü gigür, üçgenin en üst noktasını tamamlamakta ve üçgeni tabana doğru kesen dikey çizgiyi, doğru pozisyonuyla tablonun sol tarafına kaydırmaktadır.

Solda, tavlâ oynayan zeybeğin zar'ı atarken geriye doğru yaslanması, sağdaki figürün buna tezat olarak öne doğru eğilmesi, tabloda durağan havaya canlılık/hareketlilik kazandırmaktadır. Zar'ı atan zeybek, neşeli, alaycı bir yüz ifadesi ile verilirken, karşısında oturan zeybek düşünceli bir tavırdadır. Ayakta duran figür ise sağ eli ile kehribar ağızlığı tutmakta, sol eli ise belindedir. Kendinden emin, gururlu bir ifade ile tavlâya/oyuna bakmaktadır.

Resimde aksiyal perspektif kullanılmıştır. Bakış açısı ayakta duran efe'ye göre tam karşıdan alınmıştır. Tablonun sağında yer alan davulum bazlı ocak, zeybeklerin arkasında onlara fon oluşturacak şeklindedir ve duvardan dışarıya doğru çıkıntı yapar. Ocağın üstündeki örtü sistemi koni şeklinde yukarı doğru yükselmektedir. Yerdeki döşeme taşları mekânın gerisine doğru perspektifin etkisiyle daralmakta ve ön kısımda görülen netlik kaybolmaktadır.

Osman Hamdi'nin tablolarında çoğunlukla mimari öğelerin ağır bastığı gözlenmekte ise de, burada üç zeybekten oluşan bu figür grubu ön plana çıkmaktadır. Yapıt'ta görülen zeybek giyiminin Aydın yöresi zeybek giyimi olduğuna dair bir görüş vardır [9]. Ayakta duran efe'nin başında, "etrafına oyalı kefiye sarılmış" [10] uzunca bir fes vardır. Oturan iki zeybeğin başında ise fes'ten daha uzunca bir başlık olan "kabalak" bulunmaktadır. Kabalakların etrafında yine oyalı kefiye sarılmıştır. Zeybeklerin üzerinde ise, dize kadar olan "çakşır menevresi" vardır [11]. Çakşır menevresinin kendine özgü bir rengi ve

[9] V. Belgin Demirsar, *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, KBY, 1058, Ankara 1989, s. 155.

[10] Yurt Ansiklopedisi, C. II, s. 4418, fesin etrafına sarılan poşuya "Oyalık Kefiye" denilmektedir.

[11] Yurt Ansiklopedisi, a.g.e., dize kadar olan yanları ipek işlemeli mavi renkli şalvara "çakşır menevresi" denilmektedir.

özelliği bulunur. Bu göz önüne alındığında, tabloda yer alan zeybek giyimi ile bu özelliklerin tam uygunluk göstermediği gözlenir. Şalvar'da mavi yerine beyaz-siyah ya da bunlara yakın renkler kullanılmış olmasına karşın yan kısımlarında siyah ipek işlemler kullanılmamış yada yer almamaktadır.

Bu tablo'da, Osman Hamdi'nin fotoğraf kullandığını ve fotoğrafın siyah-beyaz oluşu nedeniyle yapıtı renklendirirken renklerin, resimsel kaygılar gözönünde tutularak değiştirilmiş olduğu söylenebilir. Ayakta duran efe ve oturan iki zeybeğin üstlerinde kısa "cepken"ler vardır. Resmin solunda, yan cepheden görünen zeybeğin üzerindeki kolsuz kısa cepken'e "camadan" denilmektedir. Cepken ve camadan mavi yada lacivert çuhadan yapılır, üzeri siyah ipek ile işlenip, motiflerle süslenir. Ayakta duran efe'nin cepkeninde bu motifler belirgin olarak görülmektedir. Bu giyim tarzında; bel'e "acem şalı" sarılarak, kuşağın üstüne "meşin silahlık" takılır. Silahlığın arasına sapı üstten, ucu alttan görünecek şekilde kulaklı bir "yatağan bıçağı" yerleştirilir. Arkası dönük olarak oturan zeybek ile ayakta duran efe'nin belinde meşin kuşaklar görülmektedir. Sağda oturan zeybeğin bıçağı oldukça belirgin olarak göze çarpar. Zeybekler çorap yerine "tozluk" giymişlerdir. Soldaki zeybeğin kırmızı renkli tozluklarında siyah motifli işlemler görülür.

Tablo'da, renk olarak kahverengi ve tonlarının hakim olduğu gözlenmektedir. Giysileriyle gerçeğe, yakın olarak resmedilen zeybekler giysileri, içerdikleri renklerle ve kompozisyondaki konumlarıyla dikkati çekerler. Sol tarafta görülen figürün şalvar'ı beyaz renkle işlenerek, tablodaki koyu tonlara karşı açık lekeyi oluşturur. Figürlerin "mintan" kollarının görünen kısımları bu büyük beyaz lekeyi tabloda sürdürmekte ve etkisini vurgulamaktadır. Kompozisyon kuruluşundaki denge renkte de söz konusudur. Soldaki figürün şalvarının parlak beyaz rengine karşı, sağdaki figürün şalvarı siyah renkte verilmiştir. Ayakta duran figürün şalvarı ise ara renkte boyanarak bir denge unsuru oluşturur.

Figürlerin giyiminde kullanılan kırmızı renk fazla belirgin değildir. Duvarlar'da, döşemeler'de ve kıyafetler'de kullanılan kırmızı kahverengi tonları kırmızı rengin ön plana çıkmasını engellemektedir.

Tablo'da yer alan figür ve nesneler belirgin bir ışık kaynağı ile aydınlatılmamıştır. Turuncu'ya yakın tonlar da resmedilen döşemelere dikkat edildiğinde, tablo'nun sol alt kısmında etkisi kuvvetli olmayan bir ışık görülmektedir. Buna karşılık, ocağa bakıldığında sağ üst kısımda aynı etkide bir ışık görülmektedir. Ocağın örtü sisteminin belirgin olarak öne çıkması bu ışıkla sağlanmıştır. Ocağın solundaki duvara, ocağın çıkıntı yapan kısmının gölgesi düşmektedir. Yapıt'ta yeralan tüm renkler birbirleri ile karışıp kaynaşmaktadır. Kırmızı-kahverengi, kahverengi-kırmızı ve turuncu birlikteliği dengeli bir şekilde bir arada kullanılmıştır.

Özetle belirtilecek olursa, tablo'da kompozisyon ve çevre düzeni'nde, ışık ve renk dağılımında genel olarak akademik düzeyde bir denge kaygısı gözlenmektedir. Dolayısıyla doğal bir durum veya yaşamdan doğrudan, spontane bir kesit değil, daha çok, -belge niteliği taşıması da istenerek-, özel olarak düzenlenmiş bir sahne önceden belirlenmiş bir kompozisyon çalışması duyumsanmaktadır.



Resim 16: İhtiyar Balıkçı İsmail Ağa

- Katalog No** : 2
Yapıtın Adı : İhtiyar Balıkçı İsmail Ağa.
Sanatçısı : Osman Hamdi Bey [1842-1910].
Bulunduğu Yer : Özel Koll.
Yapım Tarihi : 1905.
Boyut : 48x41 cm.
Teknik : T. Y.
Açıklama : "İhtiyar balıkçı" olarak adlandırılan bu yapıtta, balıkçılıkla uğraşan yaşlı bir erkek figürünün portresi betimlenmektedir. Figür, sırtı tablonun sağına gelecek şekilde yerleştirilmiş olup, profilden gösterilmektedir. Figürün başı öne doğru eğik durumdadır. Boyunda bu hareketin kasılmaları görüldüğü gibi, kamburumsu bir oturuş şeklide hissedilir. Figürün başında kırmızı bir başlık bulunmakta ve onun üzerine basmayı anımsatan kırmızı, beyaz çiçekli mavi bir poşu sarıdır. Poşunun çevrelediği yüzün alt kısmında figürün beyaz sakalı görülür.

Figürün sırt kısmı, sağ tarafta kesilerek tuvale yerleştirilmesi, yüz kısmının tablonun ortasında daha büyük yer kaplamasını ve dikkatin bu noktada yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Ayrıca sol tarafta bırakılan boşluk, figürün bakış yönünü de rahatlatır.

Aynı yerleştirim özellikleri, Osman Hamdi'nin diğer bir balıkçı portresinde de [Res. 17] görülür. Burada figür, sırtı tuvalın sol kenarına gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Yine figürün sırt kısmı kesilerek, baş kısmı, özellikle yüz ve taşıdığı ifade ön plana çıkarılmaktadır. Bu figürün başında da yerel halk giyimini gösteren ve folklorik öge olarak ucu püsküllü beyaz bir poşu sarılıdır. Alın kısmında görülen kırışıklıklar, kaşın çatıklığı ve figürün bakışı sert bir yüz ifadesi verir. [Res. 16]'da yeralan figürün yere doğru bakan kısık gözleri, endişeli ve mütevekkil bakışları içinde yaşadığı toplumun zor yaşam koşullarını ifade edici niteliktedir. Bu protrede, renkler baş kısmından başlayarak alta doğru şiddetini azaltarak sıralanır. Figürün başında bulunan başlığın kırmızısı göz alıcı bir renk olarak dikkati çeker. Posunun parlak mavisi ise kırmızısının etkisini azaltmakta veya dengeleyip yumuşatmaktadır. Baş kısmını çevreleyen bu canlı parlak renkler, dikkati yüze ve yüzdeki ifadeye çekmektedir. Res. 17'de görülen ihtiyar balıkçı portresinde ise posunun pırıltılı beyazlığı dikkati yüze yöneltmektedir. Her iki yapıtta da posuların kumaş kıvrımları ayrıntılı bir çalışmayla verilmiştir. Portrelerde, figürleri aydınlatan belirgin bir ışık kaynağı görülmez.

İhtiyar balıkçı portrelerinin konu olarak işlendiği bu yapıtlarda, gerçekçi bir tutumla işlenen halk insanının yaşam gerçeklerinin yüze yansıtılmaya çalışıldığı hissedilir. Bu figürlerin dönemin Anadolu insanına örnek oluşturmaları, zor yaşam koşullarını duyumsatmaları, yapıta ayrıca bir değer katmaktadır.



Resim 17: Balıkçı Portresi.



Resim 18: Çeşme Başında

Katalog No	: 3
Yapıtın Adı	: Çeşme Başında.
Sanatçısı	: Osman Hamdi. [1842-1910]
Bulunduğu Yer	: Özel Koll.
Yapım Tarihi	: 1906.
Boyut	: 30x39 cm.
Teknik	: T. Y.
Açıklama	: Osman Hamdi, "Çeşme Başında" adlı bu ya-

pıtında, bulunduğu çevre ile birlikte çeşme yapısını, işlevselliğini ve yerel giysiler içinde figür grubunu betimlemektedir.

Asimetrik olarak düzenlenmiş kompozisyonda yeryüzü $1/3$ 'lük bir alanı kaplayarak, resimde yatay bir zemin oluşturur. Gökyüzü ise, $2/3$ bir alanı kaplamaktadır. Resmin sağına, ufuk çizgisi üzerine yerleştirilen çeşme ve onun arkasında görünen kubbe'nin resimdeki yataylığı $1/3$ oranı bozduğu görülür.

Yalaktan akan su birikintileri ile tablonun soluna doğru yerleştirilmiş keçi ve koyunlar bulundukları zemin ile ön planı oluştururlar. Bunun gerisindeki mekan'da; bir çeşme yapısı, biri çeşme'ye dayanmış, diğeri ise atını sulamakta olan iki figür ile bunların arasında

fazla belirgin olmayan bir köpek yeralmaktadır. Çeşme, Anadolu'da örneğine sıkça rastlanan süslemesiz sade bir yapıdır. Onun hemen arkasında, yalnızca kubbesi görünen yapının, çeşme ile bağlantılı fakat ayrı bir fonksiyonel özelliğe sahip olduğu sezilir. Çeşme duvarı'nın üzerinde bulunan ve çeşme'nin sağına doğru uzanan maki'ler, çeşme yapısını çevreleyerek, gökyüzünün mavisıyla çeşme'nin gri-mavi rengini birbirinden ayırmaktadır.

Ulaşım aracı olarak kullanılan binek hayvanı ve üzerindeki figür, tablonun sol bölümüne yerleştirilmiş konumuyla, çeşme yapısının gerisinde üçüncü bir mekanı oluşturur. Kasaba görünümü yatay bir şekilde ufuk çizgisine yakın bir yerde yer almakta ve tablonun en arka planında yataylığı bozmayan yükseltileriyle dağlar bulunmaktadır.

Osman Hamdi, kavurucu sıcaklığı, toprağın turuncuya bakan sarısı ile hissettirmeye çalışmıştır. Tabloya bakıldığına dikkati çeken ilk nokta, at'ın üzerine örtülen kırmızı renkli örtüdür. Kırmızı'nın su birikintisindeki yansıması, figürlerin sarıkları'nın kırmızısı, giderek şiddetini azalattığı hissedilen geri planda yol alan figürün giysisinin kırmızısı bakışlarımızı ustaca bir rehberlikle resmin solunda yer alan ufuk çizgisine basamak basamak götürmektedir.

Kompozisyonda gerçekçi, gördüğünü olduğu gibi yansıtan kaygılar sezilmekteyse de, özellikle arkası dönük olarak duran figürün şalvarı ve at'ın üzerine örtülmüş olan kumaş; renginin canlılığı, pırıltılı belli bir kaliteyi yansıtan etkisi kırsal kesim giyiminde pek rastlanılmayan özelliklerdir. Çeşme'ye dayanmış olarak duran figürün, daha serbest lekelerle fazla belirgin olmayan boyama tekniğine karşın, diğer figürün şalvarı ayrıntılı bir biçimde modle edilmiştir.

Ön planda; su birikintisindeki yansımalar ile taşlarda ve toprağın üzerindeki gölgelendirmeler gökyüzünün mavi tonlarıyla verilmiştir. Gökyüzünün mavi zemini üzerinde yeralan bulutlarda ise toprak renginin izlerini görmek mümkündür. Bu bakımdan kompozisyonda, toprağın sıcak rengi turuncu ile gökyüzünün soğuk rengi mavi arasında bir denge arandığı sezilmektedir.

Çeşme yapısı, iki rengi birbirine yaklaştıran bir diğer unsur olarak görülebilir. Gökyüzüne daha yakın bir tonda resmedilmesine rağmen, çeşme duvarının solunda yeralan yuvarlak niş'te ve yalağın zemine gelen duvarında açık pembeye yakın turuncular bulunmaktadır. Burada çeşme yapısını, rengi bakımından gökyüzünden ayırt edici iki unsur daha dikkati çeker. Bunlardan biri; tabloda en koyu leke olarak gördüğümüz, çeşme duvarının üzerinden başlayarak sağa doğru uzanan maki'ler adeta bir sınır çizmektedir. Tablonun sağına yerleştirilen bu koyu leke, çeşme'nin solunda ve üçüncü plânda bulunan daha küçük koyu lekelerle kompozisyonda dağlararak gözü rahatsız etmezler. Çeşme'nin gerisinde yeralan kubbe ise, sağ taraftan gelen bir ışıkla belirginleşmekte ve çeşme ile gökyüzünü ayıran ikinci bir ögeyi oluşturmaktadır.

Desende görünün perspektif, renkte de görülür. Ön plandaki renklerde görülen canlılık, arka plana gidildikte azalmakta, kasaba görünümünü ve dağlar sisli bir renk atmosferinde gösterilmektedir. Tabloda kullanılan ışık, ilk bakışta her taraftan aydınlatıcı görünmesi karşın; kubbenin sağ taraftan ışık alarak hacimlendiği, ön planda, soldaki keçi'nde yine soldan gelen ışığın etkisiyle boyun çizgisinin sert bir kontura dönüştüğü görülür.

Osman Hamdi'nin diğer tablolarında gördüğümüz figürlerindeki titiz, detaylı çalışma, burada aynı ölçüde değildir. Günlük halk yaşamını yansıtan tablo dikkatle incelendiğinde, yaşanan çevrenin, figür ve giysilerin fotoğraf kaynaklı, kurgusal bir kompozisyon olmayıp, gerçekçi, doğadan etüt edilmiş bir çalışma olduğu söylenebilir. Figürlerin belirsiz olarak işlenmesinde, konunun geniş bir bakış açısından ele alınarak, kısa sürede yapılmasına bağlanabilir.

Osman Hamdi, figürlerini genellikle yerleştirdiği mekanlara uygunlaştıran bir ressamdır. Geniş bir kıyafet bilgisine sahip olan ve bu bilgisini tablolarında sergilemekten hoşlanan sanatçı, Türk giysilerinin yanısıra, orientalizm modasına uyarak Arap giysilerini de kullanmıştır. Kırsal kesim giyiminde önemli bir yeri olan şalvar, 19. yüzyıl sonlarında yerini kısa dizliklere bırakır. Tabloda yeralan iki figürün dizlikleri, bellerine sardıkları kuşaklar, sırtlarına giydikleri cepkenler ve başlarındaki sarıklar dönemin halk giyimini gösterir. Figürler içinde yer aldıkları doğal ve mimari çevre ile birlikte de, dönemin yaşam tarzına ilişkin bir belge oluşturlar.



Resim 19: Ortaoyunu

Katalog No	: 4
Yapıtın Adı	: Ortaoyunu.
Sanatçısı	: Mehmet Muazzez Özduygu [1871-1956].
Bulunduğu Yer	: İ. B. M.
Yapım Tarihi	: 1929.
Boyut	: 69,5x90 cm.
Teknik	: T. Y.
Açıklama	: Hakkında fazla bir bilgi edinilemeyen, ancak

Bahriye Sanayii Alayı Mızıkası ve Sanayii Nefise Mektebi'ni bitirdiği bilinen [12] Ressam Muazzez Bey'in 1930 yılında Sanayii Nefise Mektebi'nde müdür olduğu bilinmektedir. Burada incelenen "Ortaoyunu" adlı tablosundan başka sanatçının aynı konuyu işleyen tabloları yaptığı ve kendisinin de ortoyunlarında laz ve arnavut rollerine çıktığı kaynaklardan öğrenilmektedir [13]. Ressam Mehmet Muazzez Bey'in dönemin ünlü ortaoyuncusu olan Kavuklu Hamdi [14] ile olan yakın dostluğu ve oyunculığa yatkın esprili kişiliği, onun bizzat ya-

[12] Pertev Boyar, *Türk Ressamları*, Jandarma Basımevi, Ankara, 1948, s. 198.

[13] Zahir Güvemli, "Kavuklu Hamdi Efendi" *Türkiyemiz Derg.*, s. 45, 1985, s. 4.

[14] Zahir Güvenli, a. g. e. s. 11.

şayarak tanıdığı Ortaoyunu tablolarında konu olarak işlemesine büyük etken olduğu söylenebilir.

1929 yılına tarihlenen bu tabloda, sahne ve oyuncular tabloyu dolduracak şekilde yakın mesafeden betimlenmektedir. Kavuklu Hamdi Efendi, kadın rolünde bir zenne ve arap figürü, Pişekâr olarak da Küçük İsmail sahnede soldan sağa doğru sıralanırlar. Kavuklu Hamdi alçak bir tabure üzerine bacak bacak üstüne atarak oturmuş, kendisiyle konuşan figüre doğru bakmaktadır. Arkasında "dükkan" ve "yeni dünya" adıyla oyun mekânını oluşturan paravan bulunur. Kadın rolündeki zenne ve arap figürü tabloda ortaya gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Önde bulunan figürün giysisinin parlak sarı rengide dikkati bu yöne çeker. Arap figürün öne eğik, eliyle bir şeyler anlatmaya çalışan tavır ve duruşuyla oyunun canlılığı, hareketliliği yapıta yansıtılmaktadır. Onun hemen arkasında kadon rolüne çıkan zenne, yeşil feracesi, beyaz örtüsüyle, gerçek bir kadın çekingenliğini duyumsatan duruş özelliğiyle rolünü canlandırır. Bunların sağında duran pişekârın sağ elinde tuttuğu ince bir sopayla oyuna iştirak ettiği görülür. Seyirciler tablonun arka planına yerleştirilmişlerdir. Oyun açık bir alanda oynandığına göre kuşkusuz oyun alanını çepeçevre kuşatan seyirciler bulunmaktadır. Fakat konunun oyunculara yönelik yakın plandan resmedilmesi, seyircilerin ancak bir kısmının burada yer almasına olanak tanımaktadır. Sahnenin ve oyuncuların bu kadar yakından gösterilmesi, asıl oyunun oynanış şeklinin, figürlerin hareketlerinin, giyim özelliklerinin net olarak verilmek istenmesine bağlanabilir.

Sanatçı burada, ortaoyunu gibi bir konuyu işlemesinin yanında, Kavuklu ve Pişekâr'ı gerçekte yaşamış, geleneksel halk sanatı olan ortaoyununa büyük emekler vermiş usta sanatçıları kişisel olarak da belgelemektedir. Ortaoyunu konulu yapıtlarının yanısıra portreleriyle de ünlü olan Ressam Muazzez Bey'in bir çalışmasında Kavuklu Hamdi'nin portresini görmekteyiz [Res. 20]. Bu portre de Kavuklu Hamdi'nin başının sağa dönük duruşu, yüz hatları ve taşıdığı ifade, ortaoyununda gördüğümüz Kavuklu Hamdi rolündeki figürle büyük benzerlikler göstermektedir.



Resim 20 : Kavuklu Hamdi Efendi

Tablonun sağında ve oyuncuların arkasında bir paravan bulunmaktadır. Onun önünde alçak bir taburede, elinde geleneksel bir çalgı olan zurna bulunan bir figür oturmaktadır. Buradan oyunun giriş ve bitiş kısımlarında yada oyunun önceden belirlenen bazı bölümlerinde, oyuna müziğin de eşlik ettiği söylenebilir. Arka plana yerleştirilen paravanın sol tarafında, üst üste, kalabalık bir görünüm sunan, ayrıntısız bir desenle işlenmiş erkek seyirciler görülür. Seyircinin arkada bir dolgu motifi gibi kullanılışı, zurnalı figürün geri plana itilişi ve öteki dört figürün tabloya egemen oluşu, geleneksel sanatın hiyerarşik diziliş kuralına uygun görünmektedir. Kavuklu Hamdi'nin tabureye oturmuyormuş izlenimini veren yerleştirmesinde, Pişekâr'ın yere tam olarak basmayan ayaklarında minyatürümsü bir üslup görülür.

T. Zaim'in Ortaoyunu adlı yapıtlarında da görüleceği gibi [Res. 37-38] kadın figürler, erkek seyircilerden ayrı bir mekânda oyunu seyretmektedirler. Burada kadın seyircilerin, arka planda görülen kafesli paravanın arkasına yerleştirilmiş oldukları sezdirilmektedir.

Sahnede yeralan oyuncular dönemin giyim biçimini yansıtır. Kavuklu ve Pişekâr'ın üzerinde kaftanlar bulunur. Zenne'nin yeşil renkli feracesi, baş bağlama şekli ise dönemin kadın giyimini gösterir. Ayaklarda ucu sivri ve kalkık olan terlikler vardır.

Kahverengi tonlarda işlenen yapıtta, arap rolündeki figürün parlak sarı giysisi, Zenne'nin feracesinin açık yeşili ve Kavuklu Hamdi'nin kaftanı'nın kırmızısı canlı renkler olarak dikkati çekerek, sahnenin ve oyuncuların odak noktası olmasını sağlar. Seyircilerin arkasında, gökyüzünü kapatacak şekilde yerleştirilen ağaçlarda derinlik etkisinden uzak bir betimleme görülür. Oyunun açık bir alanda oynanmasına karşın, gün ışığını belli eden belirgin ışık yansımaları yapıtta görülmez. Renkler kendi renk tonları içinde açılıp koyulaşmaktadır. Tablonun ortasına yerleştirilen figürün parlak sarı rengi ise ışığı yansıtaktan çok, dikkati sahnede toplayan yönlendirici bir öge olarak kullanılmıştır. Zeminin ve arka fonun koyu tonlarda işlenmiş olması da oyuncuların ön plana çıkmasını desteklemektedir.

Cumhuriyet öncesi dönemde yaşayan ve geleneksel bir halk oyunu olan ortaoyununa emek vermiş olması yanı sıra, bu konuda birçok eseri olan Kavuklu Hamdi, Ressam Muazzez'in bu yapıtıyla ortaoyunu sanatının günümüze kadar taşımaktadır. Oyuncuların canlandırdığı değişik halk tipleri, dönemin giyim anlayışını yansıtan giysileri, sergiledikleri oyunlar, Cumhuriyet öncesi halk yaşamına ve eğlence tarzına ilişkin görüntüler yapıtta başarıyla verilmektedir.



Resim 21: İzmir Kadifekale'de Köylüler

Katalog No : 5

Yapıtın Adı : İzmir Kadifekale'de Köylüler.

Sanatçısı : Sami Yetik [1878-1945]

Bulunduğu Yer :

Yapım Tarihi : 1932

Boyut : 32x47,5 cm.

Teknik : T. Y.

Açıklama : Sami Yetik'in 1932 yılında gerçekleştirdiği

"Kadifekale'de Köylüler" adlı yapıtında, Anadolu köylüsünü ve onun içinde yaşadığı çevreyi sergilemektedir.

Tabloda, ufuk çizgisinin üstünde yükselerek tuvalin hemen tümünü kaplayan bir dağ yamacı gösterilmektedir. Bunun yanısıra farklı düzlemlerde figürler ve hayvanlarla yaratılmış birkaç mekân oluşumu gözlemlenir. Ön planda, resmin sağ köşesinde; bir çökmüş durumda, diğeri ayakta olan iki büyük baş hayvan görülür. Bunların hemen gerisinde ise, kağı üzerinde oturmuş durumda, cepheden verilmiş bir kadın ile arkası dönük olan bir erkek figürü yer almaktadır. Tablonun solunda yer alan figür ve inekler kompozisyonda üçüncü bir mekânı oluştururlar. Tablonun ortasında, ön plandan oldukça uzakta görünen, hayvanlarıyla uğraşan iki figür dördüncü bir

mekânı duyumsatmaktadır. Kompozisyonda yeralan figürlerin ve hayvanların tablonun sağ köşesinden başlayarak sırayla yapıtın soluna ve sonra ortasına doğru barok kompozisyon düzenine benzer çaprazlama bir şekilde yerleştirildikleri gözlenir. Resimde derinlik, arka planda, kale'ye doğru olan mesafe de farklı konumları ve cephe yönelimleriyle yerleştirilen evler ile tablo yüzeyine hakim çapraz yerleştirim düzeniyle yaratılmıştır. Ön plandaki hayvanların, arka plandakilerle oranı, insanların ve evlerin uzak mesafede aldıkları ölçüler kuvvetli bir mesafe duygusu vermekte, uzaklık-yakınlık ilişkisi oluşturmaktadır. Arka planda görünen kale, tablonun soluna doğru alçalarak bakış açısının genişlemesini ve kompozisyonun rahatlamasını sağlamıştır. Desende görümler perspektif renkte de görülür. Nesnelerin uzaklaştıkça hacimlerinin küçülmesinde ve renklerin, serbest devingen fırça tuşlarıyla flulaşıp birbirine karışmasında akademik bir tutum gözlenir.

Tabloda fazla belirgin olmayan köylü kıyafetleri, dönemin giyim tarzını gösterir. Kompozisyona çapraz şekilde yerleştirilen beyaz badanalı evler, yöre insanının içinde yaşadığı basit tek katlı yapılardır.

Ön planda; kahverengi, turuncu ve yeryer kızılımsı renk kullanımı gökyüzünün mavisi ile kontrastlık oluşturur. Kale'nin kızılımsı mor rengi ise, kahverengi ve gökyüzünün mavi tonu arasında bir denge sağlamaktadır. Mekanda yeralan ineklerin vücutlarındaki açık renkli lekelerde ve evlerin beyaz renginde gökyüzü mavisinin yansımaları görülür.

Kale ve kale dibine yerleştirilen küçük köy evleri, o dönemin yaşanılan çevresi ve Anadolu köylüsünün yaşam biçimi hakkında bilgi vermektedirler.

Yapıt'ta resimsel değerlerin yanısıra, savaş sonrası Anadolu ve Anadolu insanının konu olarak ele alınması yapıta belgeci bir nitelikte yüklemektedir.



Resim 22: Ankara'da Pazaryeri

Katalog No	: 6
Yapıtın Adı	: Ankara'da Pazaryeri.
Sanatçısı	: Sami Yetik [1878-1945].
Bulunduğu Yer	: İ. R. H. M.
Yapım Tarihi	:
Boyut	: 70x100 cm.
Teknik	: T. Y.,
Açıklama	: Asker kökenli bir sanacı olan Sami Yetik, bu

yapıtında konu olarak, Kurtuluş Savaşı sonrası Ankara'sında bir pazar yerini betimlemiştir.

Kompozisyonda arka arkaya birkaç farklı mekânın oluşturulduğu gözlenmektedir. Solda görülen beyaz başörtülü kadın ve döşeme taşlarının bulunduğu zemin resmin ön planını oluşturur. Tablonun solunda, perspektife uygun olarak geriye doğru derinlemesine yerleştirilen merkep'li figür, sohbet eden bir grup kadın ve sağdaki iki figür ve çocuk tabloda ikinci bir mekânı gösterir. Bunların gerisinde belirginliği kaybolmuş kalabalık insan topluluğu, evler ve dükkânlar görülmektedir. Gökyüzüne oranla daha büyük bir alanı kaplayan yer yüzü aynı zamanda yakın planı vurgulayan bir kompozisyon yaratma işlevine de sahiptir.

Halkın günlük yaşamından bir kesit olarak, pazar alışverişinin bir anlık görünümü verilen resimde, orta plânda yerel giysiler içinde gösterilen kalabalık figür topluluğu, resmin sağ tarafında görülen dar bir sokağa doğru uzanır. Bu, mekânın ön plandan geriye doğru taşınmasını da sağlamakta ve bir süreklilik yaratmaktadır. Ön planda figürlerde görülen netlik, arka plana doğru perspektifin de etkisiyle küçülmekte ve fırça darbeleriyle belirsiz bir şekilde kaynaşmaktadır.

İkinci planda, resmin ortasında yer alan dörtlü kadın figürünün giyimlerinde ortak özellikler gözlenmektedir. Kadınların başlarındaki beyaz örtüler farklı bağlama şekilleriyle örtülmüştür. Belden aşağı kısımlarında ise, uzun şalvarlar görülür. Grubun sağında bulunan ayaktaki kadın figürünün giymiş olduğu şalvarın üstünde önlük vardır. Bu giyim şekli, tablonun sağındaki biri çocuk olan üçlü grupta da görülür. Çocuğun elinden tutmuş olan ve yan cepheden işlenen kadın figüründe giyim şekli daha belirgin özellikler taşımaktadır. Üzerinde turuncu renk cepken, belinde beyaz kuşak ve şalvar bulunur. Ayaklarda ise, dizlere kadar çıkan çoraplar görülmektedir. Erkek figürlerinin giyiminde genel olarak başlarında sarık, üzerlerinde ise mintan ve şalvar vardır. Bellerinde ise kuşaklar sarıdır.

Sami Yetik, kuvvetli, ayrıntıcı bir desen anlayışı yerine, biçimleri paletindeki zengin renklerle, devingen fırça vuruşları ile şekillendirmiştir. Bu nedenle figürlerin ve kıyafetlerin özelliklerini birbirinden ayırt edici çizgiler kesin ve net değildir. Yine de kırsal kesim insanını yaşamı ve o dönem Ankara'sından bir çevre görünümü inandırıcı bir canlılıkla yansıtılmaktadır.

Tabloda arkası dönük olarak resmedilen iki kadın figürü (biri sol önde, diğeri oturan kadın grubunun sağında) bakışlarımızı yönlendirmektedir. Önde, soldaki kalabalığa doğru yürüyen figür, dikkati de aynı yöne çeker. Sağa doğru uzayan kalabalığın devingen görünümünden sonra, geriye doğru yürüyen ikinci bir kadın figürü, yürüyüş yönü ile tablo mekânını derinleştiren zemine gözü çekmekte ve dar sokağın bulunduğu yere belirginlik kazandırmaktadır. Kompozisyonun sol kısmında yoğun olarak görülen figürler, sağ tarafta üçlü bir figür grubuyla dengelenir.

Arka planda görünen evler ve dükkânlar, ahşap yapılar olup, o dönemin Ankara'sından bir görünüm sergilemektedirler. Fırça tuşları ile verilen ahşap çatılardaki kiremitlere karşın önde yer alan yapıların gerisinde görünen çatılar daha açık tonlarda, flu olarak gösterilmiştir. Resmin solunda, ahşap yapının üstünden görünen kule düşey olarak yükselmekte ve pazar mekânı'nın yerini kesinleştirmektedir.

Tabloda beyaz rengin belirgin olduğu gözlenmektedir. Nitekim, kadınların başörtülerinin yanısıra, diğer renklerin karışımında da beyaz rengin etkisi sezilir. Döşeme taşları içerdikleri mavi ve yeşile yakın renklerle gökyüzü ile bir uyumluluk yaratarak resme yumuşak bir ton verir. Resim karşıdan/cepheden gelen bir ışıkla aydınlanmakta, yansımaları ise çatılarda görünmektedir. Figürlerde ise; ışık yansımaları giysilerin kendi renk tonları içinde, açıkly koyulu modle edilişlerinde görünmekte, bunun yanısıra asıl etki kadınların beyaz başörtülerinde hissedilmektedir.

Yapıtta yer alan mekân, o dönem Ankara'sına örnek oluşturmalarının yanında, figürlerde o yörenin giyim kuşam biçiminin yansıtılması ve halkın pazar yerinde, günlük yaşamlarına özgü hareketleri sergilemeleri resme belgesel bir tavır da yüklemektedir.



Resim 23: Zeybekler

Katalog No	: 7
Yapıtın Adı	: Zeybekler.
Sanatçısı	: İbrahim Çallı [1882-1960].
Bulunduğu Yer	: A. R. H. M.
Yapım Tarihi	: 1926.
Boyut	: 153x188 cm.
Teknik	: T. Y.

Açıklama : 1914 kuşağı içine yeralan İbrahim Çallı, "Zeybekler" adlı yapıtında, Kurtuluş Savaşı'nda milli mücadeleye katılan zeybeklerin eşleri tarafından uğurlanışlarını konu olarak ele almaktadır. Üçü kadın dördü erkek toplam yedi figürden oluşan grup ölçü olarak tablonun 2/3 kaplamaktadır. Tabloda ön planı, resmin sol tarafında, üzerinde kalın kahverengi çizgili yeşil bir örtünün bulunduğu yüksekçe bir yerde arkası dönük olarak oturan figür oluşturmaktadır. Kucagında bir tüfek taşıyan bu figür solunda yer alan kadına dönük durumdadır. Figürün sol tarafına, çizgili örtülere bürünmüş, tek gözleri görünen kadın figürler ard arda yerleştirilmiştir. Örtülerini sıkıca tutan kadın figürlerinden ortadakinin ayakları çıplaktır. Üç kadınında bakışları oturan figüre doğru yönelmiştir. Sol tarafta kadınlardan oluşan figür grubuna karşı, sağ tarafta iki

zeybek figürü bulunmaktadır. Bunlardan sırtı dönük olarak duranı sağ eli ile tüfeğini tutmaktadır. Bakışlarının dağlara doğru olduğu hissedilen bu figürün gerisinde, ayakta durmakta olan bir başka zeybek vardır. Bu figür ise, içinde bulundukları zor durumu hissettiren bir yüz ifadesi ile önde duran arkadaşına doğru bakmaktadır. Çizgili örtülere sarınmış üç kadının da başları sağ tarafa doğru eğik durumdadır. Bunlar, ayrılışın verdiği hüznü benzer bir hareketle yansıtmaktadırlar.

Tabloda, sağlı sollu yeralan figürlerin ortada yarattıkları boşluğu, atını hazırlayan diğer bir zeybek doldurmaktadır. Ortada yeralan zeybek ve at figürleri, tablonun her iki tarafında yeralan figür gruplarını birbirine bağlayarak onların gerisinde bir diğer mekânı yaratmaktadır. Ayrıca, duruşu ve konumu ile odak noktasını oluşturan bu figür, tabloya da bir derinlik kazandırmaktadır. Ne var ki; bu figürlerin deseninde bazı aksaklıklar görülür. Omuzlarda, sağ ve sol bacağın birbirlerine oranlarında ve atın duruşunda desenin zayıflığı belirgindir.

Çallı'nın desenden çok bir renk ressamı olduğu söylenebilir. Bunların gerisinde görünen köy manzarasının bakış açısına ve konumuna bakıldığında, figürlerin yüksekçe bir tepede bulundukları anlaşılmaktadır. Arka planda görülen dağ ile ön plan koyu renkte, sert fırça tuşları ile resmedilirken, arada kalan, yumuşak renkleri içeren üst üste ve oldukça özensiz istiflenmiş evlerden oluşan köy görünümünü kompozisyonda yatay bir geri plan oluşturmaktadır. Köy manzarasının arkasında, sağa doğru alçalarak uzanan yeşil, mavi karışımı dağlar, içerdikleri rengin ton farkı ile birbirlerinden ayrılırlar. Tablonun sağında, en arka planda görünen dağ, açık mavi tonlarda işlenerek, gökyüzünün mavi, mor rengi ile bütünleşir.

Zeybekler yerel giysiler içinde dönemin kıyafetlerini yansıtır. Başlarında "fes" ve ona sarılı "poşu" görülür. Ayaktaki zeybek kolları yırtmaçlı kısa cepken giymiştir. Zeybeklerin bellerinde de üstünde meşin silahlık bululan bir kuşak sarılıdır. Zeybeklerin giydikleri şalvarlar kısa dizliklerdir. Dize kadar olan çoraplar zeybek giyimini tamamlayan bir diğer unsurdur. Giysiler biçim olarak gerçeğe uygunluk göstermektedir.

Koyu ve soğuk renklerin egemen olduğu tabloda ilk dikkati çeken nokta, arkası dönük olarak oturan figürün giysisinin turuncu rengidir. Onun karşısında ayakta duran kadının beyaz, turuncu çizgili örtüsü bu rengin ön plâna geçmesine etkindir. Ortada atın önünde görülen figürün üzerindeki turuncu da gözü resmin ortasına doğru çekmektedir. Tablonun sağında yer alan iki figür koyu renklerle işlenerek, fon ile kaynaşmış durumdadır. Öndeki figürün şalvarının beyaz rengi, onları mekânda belirginleştirirken, resmin solunda yeralan kadının örtüsünün beyazına karşıt olarak da kompozisyonda dengeyi sağlamaktadır. Resmin ortasına yerleştirilen atın üzerindeki beyaz renk lekeleri tabloda beyazı devam ettirmektedir. Yapıtta ön planda görülen turuncular, yine giysilerde ve arka plânda bulunan mavilerle kontrastlık içindedir. Tabloda belirgin bir ışık kaynağı bulunmamaktadır. Arka planda görülen dağın mavi rengi, kaynağı belirsiz bir ışık ile aydınlanarak dikkati üzerine çekmekte ve bakışları arka plandan daha da gerilere götürmektedir.

Tablo taşıdığı resimsel değerlerin yanında, Türk halkının milli mücadeleye katılımı konusunda belgesel değer de taşımaktadır. O günkü koşullar içinde yaşanan çevre ve yaşam biçimi, halkın giyim kuşamı betimlenerek ekonomik durum hakkında da bilgi edinilebilmektedir.



Resim 24: İhtiyar Kadın

Katalog No : 8

Yapıtın Adı : İhtiyar Kadın

Sanatçısı : Mihri Müşfik [1887-1950]

Bulunduğu Yer : İ. R. H. M.

Yapım Tarihi :

Boyut : 30x40 cm.

Teknik : T. Y.

Açıklama : İlk Türk kadın ressamlarından Mihri Müşfik'in bu yapıtında yaşlı bir Anadolu kadının portresi yer almaktadır.

Yüzeyi kaplayacak şekilde yerleştirilen figürün bakış yönü tablonun sağına doğrudur. Kompozisyonun sağ tarafında bırakılan mavi renkli düz yüzey, figürün bakış açısına rahatlık kazandırmaktadır. Figürün başındaki siyah örtü kompozisyonda koyu bir leke oluşturmakta ve Anadolu kadının örtünme şeklini göstermektedir.

Figürün görünen omuz kısımlarında belirgin bir özellik taşıyan giyim şekli görülmez.

Kompozisyonun oluşturulmasında, boyanın yüzeyde bıraktığı dokudan yararlanılması yanısıra figürün yüzünde ince bir işçilik gözlemlenir. Derinin kırışıklığı, yüzdeki çökük görünüm güçlü bir desen ile verilmiştir. Bunun yanısıra portre çalışmalarında önemli bir unsur olan ruhsal görünümde yüze yansıtılmıştır. Gözlerin içe çökük görünümü, bakışlarındaki yorgun ifade ve yüz hatlarındaki keskin çizgiler, figürün zor yaşam koşullarını yansıtıcı niteliktedir.

Figürün yüzünü ve beden kısmını oluşturan turuncumsu renk ve kahverengi konturlar, figürün arkasında görünen fonun mavi rengine de bir kontrast oluşturur. Açık mavi fon kompozisyona aydınlık bir atmosfer sağlayarak, figürün yüzünü de ortaya çıkarmaktadır. Yaşlı kadının boyun kısmında ve sağ omzunda görünen mavi lekeler, kompozisyonun sağında yoğunlaşan mavi rengi dengeler.

Yapıtta belirgin bir ışık kaynağı bulunmamaktadır. Figürün başındaki siyah örtüye yansıyan ışık, mavi renk ile verilmiştir. Yüzde görülen açık renkli çizgiler ışığı yansıtmanın yanısıra, derinin kırışık görünümünü de sağlamaktadır.



Resim 25: Çeşme

Katalog No	: 9
Yapıtın Adı	: Çeşme
Sanatçısı	: Avni Lifij [1889-1927]
Bulunduğu Yer	: Özel Koll.
Yapım Tarihi	:
Boyut	: 17x22 cm.
Teknik	: Mukavva üz. Yağlı boya.
Açıklama	: Avni Lifij'in "çeşme" adlı bu yapıtının genel kompozisyon şeması, bir ev, bir çeşme ve bunların oluşturduğu mekânda yer alan iki figürden oluşmaktadır.

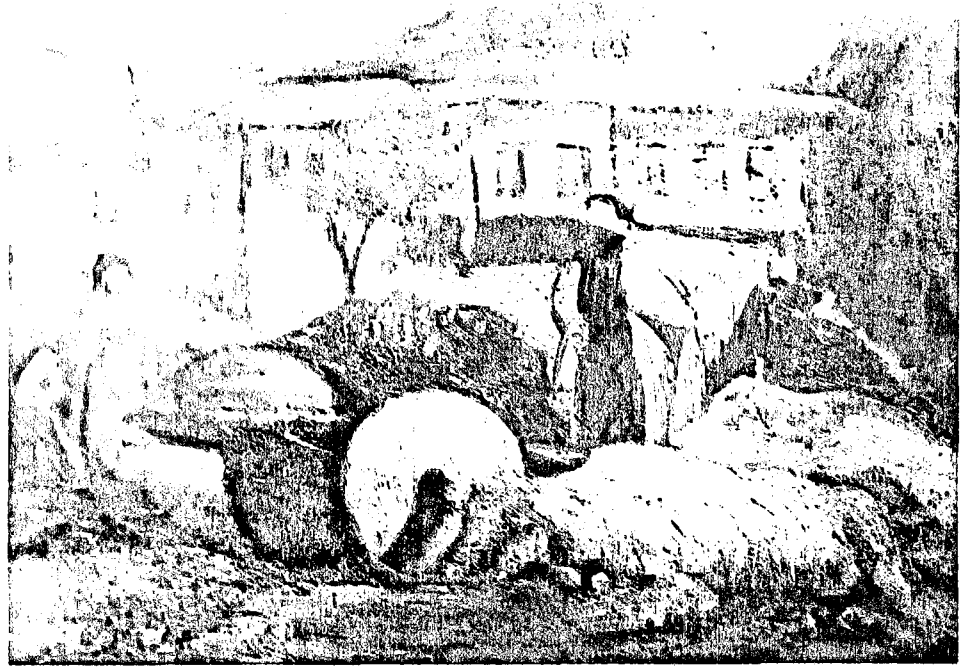
Tablonun soluna, ön plana yerleştirilen figürler, kompozisyonda büyük yer kaplayan mimarinin yanında güçsüz, ayrıntısız desenleriyle etkin bir görünüme sahip değildir. Tablo, aslında mimari konulu bir kompozisyon olarak düzenlenmiştir. Gerek çeşme, gerekse ev hacimleri ve kütleleriyle tabloda mimari ağırlıklı bir görünüm yaratırlar ve figürlerin basit çizimlerinin yanında ağırlıklı olarak ön plâna çıkarlar. Resimde ilk plânı, figürlerin arkasında görülen kare plânlı çeşme yapısı oluşturur. Bunun sağında, geriye doğru konumlandırılan Türk evi, iki katlı olup, dışa doğru çıkıntı yapan cumbası ile Anadolu insanının yaşadığı mekâna bir örnek oluşturur. Çeşmenin cep-

hesinin sol tarafa bakmasına karşın, evin cephesi sağ tarafa doğru bakmaktadır. Yapıların farklı yönlerde doğru konumlandırılması, yüzeyde hareketliliği, perspektif ve derinliği sağlamaktadır. Çeşmenin önünde duran iki figür, birinin öne doğru eğilmiş hareketine rağmen, durağan bir görünüm verir.

A. Lifij'in, -fırçanın yüzeyde bıraktığı dokudan faydalanarak-, yüzeyleri yatay, dikey veya diagonal olarak tek yönde renklendirdiği görülür. Çeşme ve evin beyaz tondaki duvarlarına karşın gölgelendirmeler kızıl kahverengi ile yapılmıştır. Çeşme yapısının saçağında görülen koyu renkteki gölge, tabloda yatay bir çizgi oluşturmakta, bunun gerisinde bulunan evin saçağındaki ve cumbayı taşıyan bindirmelerin koyu gölgesibu yataylığı devam ettirmektedir. Kahverengi tondaki çizgiler çeşme yüzeyinde , taşıyıcı kolonlarda, evin kapısında, düşey, yatay ve diagonal olarak konturlar oluştururlar.

Tablo'da kaynağı belirsiz bir ışık kullanımı vardır. Sağ tarafta, evin ikinci katından başlayan ışık, oradan çeşmenin duvarına geçer. Işık, çeşmenin yan duvarının kontur çizgisini silmekte ve burayı evin yan duvarı ile bütünleştirerek, kompozisyonda parlak beyaz bir leke oluşturmaktadır. Bu aydınlık bölümlerdeki şiddetli ışık yansımaları gökyüzünün günün geç saatlerini anımsatan koyu mavisinde görülmez. Gökyüzünün bu koyu mavi rengi, ön planın sarı, turuncu ve kahverengi tonlarına bir kontrast oluşturarak mimari yapıların öne çıkmasını sağlamaktadır.

Anadolu insanın yaşadığı çevre ve mekânın gösterildiği bu yapıtta betimlenen çeşme ve ev, biçimsel ve işlevsel özellikleri bakımından da, Türk insanın o dönemde nasıl bir yaşam çevresine sahip olduklarını da gösterir.



Resim 26: Kağnı

Katalog No	: 10
Yapıtın Adı	: Kağnı
Sanatçısı	: Avni Lifii [1889-1927]
Bulunduğu Yer	: Özel Koll.
Yapım Tarihi	:
Boyut	: 18x26 cm.
Teknik	: Mukavva üz. Yağlı boya.
Açıklama	: Eğitimini Paris'te Cormon'un atölyesinde ta-

mamlayan Avnu Lifij, "kağnı" adlı bu tablosunda, Anadolu'dan bir görünümü, romantik, duygulu bir tarzda betimlemektedir.

Tablonun ön planında, zemin ile kaynaşmış bir biçimde işlenmiş bir çift öküzün bulunduğu görülür. Bunların vücut formları renk lekeleri ve fırça darbeleriyle belirmiştir. Bu nedenle kuvvetli bir desen anlayışından uzak olduğu görülmektedir. Bunların gerisinde sırasıyla; bir yere oturmuş diğeri ayakta duran ikili bir figür grubu, kağnı ve onun sağında duran üçüncü bir figür, soldan sağa doğru aynı düzlem üzerinde yatay bir şekilde sıralanmıştır. Geleneksel Türk evini simgeleyen iki katlı yapılar ise, tabloda üçüncü bir mekânı oluşturur. Resmin sol tarafında, evlerin arasında koyu tonda boyanarak vurgulanan dar bir sokak vardır ki bu mekânda derinlik yaratarak, dikkati evlerin arkasında görülen dağlara doğru çeker. Ağırlıklı olarak sağ tarafta görülen dağlar, sola doğru alçalarak gözden uzaklaşırlar. Tab-

loda, gökyüzünün diğer öğelere oranla az yer kaplamasına karşılık, kompozisyona uzaklık ve mesafe duygusu katmaktadır.

Tabloya durağan bir görünüm kazandıran hareketsiz nesneler, zengin, uyumlu renklerin yarattığı şiirsel bir üslupla verilerek, lirik bir atmosfer yaratılmaktadır. Sanatçının, kompozisyondaki biçimleri oluştururken renge ağırlık vermiş olduğu gözlenmektedir.

Tablonun odak noktasını, kağınının üzerinde bulunan eşyaların ve kağınının sağında ayakta duran figürün kıyafetinin parlak renkleri oluşturmaktadır. Doğanın yeşil görünümü, ışığın etkisi ile koyu yeşilden açık sarıya kadar tonlamalar yaparak parlak renkler etrafında sakin bir atmosfer oluşturur. Tablonun sağ yönünden gelen ve renk tonlarını belirleyen ışık, yaygın ve yumuşak bir aydınlıkla nesnelerin üzerinden kayıp geçmektedir. Kağınının sağında, ayakta duran figürün giysisinin beyaza yakın sarı rengine, kağınının yuvarlak bir form oluşturan tekerleğinde ve ön planda görülen öküzlerin sırtlarında bu aydınlanma ağırlıklı olarak duyumsanır. Arka planda yeralan evlerin beyaz badanaları ışığın etkisi ile sarı bir renk alarak, sıcak bir hava ortamını da vurgular.

Genel olarak, yeşil rengin hakim olduğu gözlenen tabloda, kontrast oluşturan renk kullanımı da söz konusudur. Kağınının üzerinde bulunan ve ne olduğu saptanamayan nesnenin turuncu rengi ile, bunun solunda yer alan diğer nesneni, figürlerin şalvarların laciverte kaçan koyu mavisi bir kontrastlık yaratır. Kağınının sağ tarafındaki figürün gömleğinde ve sarıdaki kırmızı renk, yere oturmuş olan figürün başındaki sarı da kullanılmış olup, tablonun geneline hakim olan yeşil renk ile zıtlık oluşturmaktadır. Bu zıtlık azda olsa kompozisyonda hareketliliği sağlamaktadır.

Günlük yerel giysiler içinde gösterilen figürlerin giysilerinin belirgin bir yöresel özellik taşımadığı söylenebilir. Resmin solunda oturmuş halde gösterilen figürün üzerinde çizgili bir gömlek, mavi şalvar ve yeşil bir kuşak bulunmaktadır. Onun yanında, ayakta duran kız çocuğunun giyim tarzı ise belirgin değildir. Yalnızca beyaz ve pembeden oluşan iki leke halinde betimlenmiştir.

Burada Anadolu köylüsü, yaşadıkları çevre ile bütünleştirilerek resmedilmiştir. Bu görünüm içinde, Anadolu insanının yaşam tarzı, giyim biçimi ve ekonomik durumunun da yansıtılmaya çalışıldığı sezilmektedir.



Resim 27: Harman

Katalog No	: 11
Yapıtın Adı	: Harman
Sanatçısı	: Namık İsmail [1890-1935]
Bulunduğu Yer	: R. H. M.
Yapım Tarihi	: 1923
Boyut	: 165x200 cm.
Teknik	: T. Y.
Açıklama	: Namık İsmail'in 1923 yılına tarihlenen "Har-

man" adlı tablosunda, Türk köylüsünün günlük yaşamından alınmış anlık bir görünüm betimlenmektedir.

Güneşin kavurucu sıcaklığının hissedildiği yapıtta dengeli bir kompozisyon şeması görülür. Tablodaki yatay, dikey ve diagonal çizgiler birbirlerine karşılık vererek mekânda hareketlilik oluşturmaktadır. Düğenin sürüldüğü zemin açık sarı ile renklendirilmiş olup, tuvalin büyük bir bölümünü kaplar. Resmin sağ alt köşesinde, testiden su içmekte olan figür ile onun önünde bulunan "kazan" ve sol köşede görülen "yaba" tabloda ön planı oluşturur. Döğme işlemini sürdüren hareket halindeki ağır hayvanlarının ikisi, tablonun soluna doğru orta plâna yerleştirilmiştir.

Başı ve omuzları hafif geriye doğru yaslanan figürün vücudunda yorgunluktan ziyade güçlü bir enerji sezilmektedir. N. İsmail bu figürde, yorulmak bilmez, çalışkan ve üretken Türk köylüsünü idealleştirerek göstermektedir. Tabloda odak noktasını oluşturan bu figür dışa vurumcu yaklaşımla, dinamik ve abartılı olarak resmedilmiştir. Arkada harman yağının önünde görünen diğer figür ve onun sağında yer alan ağıl hayvanları, büyük bir alanın gerisinde tabloda üçüncü bir planı oluştururlar. Perspektif kurallarına uygun olarak daha küçük boyutta işlenmişlerdir. Sol taraftaki düğeni çeken ağıl hayvanlarının anatomisi, kemikli yapıları, kullanılan ışığında etkisiyle, kesin konturlu gölgelerle belirgin olarak görülmektedir. Ayrıca, hayvanların bedenlerindeki yorgunluk ve sıcaktan bunalmış halleri de başarı ile verilmiştir. Bütün olarak algılandığında, yatay bir görünüm oluşturan ağıl hayvanları, kendi içinde dikeylikler oluşturarak hareketin sürekliliğini sağlar. Tabloda solda yer alan ağıl hayvanları az sonra ilerliyerek uzaklaşacak, üçüncü planda görülen ağıl hayvanları dönerek öne doğru gelecek ve su içen figür de birazdan testiyi bırakıp işinin başına dönecek gibi anlık bir görüntü izleyicinin belleğinde bütünlüğe kavuşmaktadır. Figürlerde ve ağıl hayvanlarında görülen hareketlilik mekânın işlenişinde de duyumsanır. Zemini örten otlar ve geri planda bulunan figürün arkasında, tablonun soluna doğru uzanan harman yığını, değişik yönde fırça vuruşları ve ışık parıltıları ile devingenlik kazanmaktadır. Tablonun ön kısmındaki bu hareketliliğe karşın, arka planda görünen deniz ve gökyüzü, ön plana kontrast oluşturacak durgun ve soğuk renklerle resmedilmiştir. Arka planın durgun olması ön plandaki devingenliği arttırmaktadır.

Tablo ilk bakışta, empresyonist üslupta yapılmış izlenimi veremekteyse de, incelendiğinde expresyonist bir tutum öne geçmektedir. Tablodaki gölgelendirmelerden hareket edilerek, figür ve nesneleri aydınlatan ışık kaynağının, mekânın sol üst kısmında tepeye yakın bir yerde olduğu sanılmaktadır. Ön planı parıltılarıyla hareketlendiren ışığın etkisi, deniz ve gökyüzünde görülmemektedir. Gökyüzünün gri'ye yakın bir mavi ile boyanması, sanatçının ışığı, tabloda özellikle ifade etmek istediği objeler üzerinde araç olarak kullandığını gösterir. Bunun mekânı aydınlatan suni bir ışık olduğu söylenebilir. Deniz canlı bir mavi ile renklendirilirken, gökyüzünün mavi renginde sarı,

kahverengi tonlar görülmekte ve bu renk karışımı sağ üst köşede koyulaşmaktadır. Sarı renk tablonun bütününde hakim durumdadır. Başak sarısının her tonu ışığın etkisi ile açılıp koyulaşarak objelerin formlarını belirginleştirir. Gölgelelendirmeler kızılkahve ve kahverengiyle verilmektedir. Öndeki figürün gölgesi, ayaklarından tablonun alt kısmına uzanarak, figürün konumunu belirginleştirmektedir. Tablodaki bazı gölgelelendirmelerde yer yer mavi renk kullanılmış, arka planla ön plan arasında denge kurulmaya çalışılmıştır. Sola doğru diagonal yerleştirilmiş yabanın otlar üzerinde düşen gölgesinde, düğenin üzerine ağırlık yapması için konulan taşlarda, öndeki figürün sol omzunda ve ağıl hayvanlarının yere düşen gölgelerinde mavi tonlar görülür.

Figürlerin giysilerinde belli bir yöreyi anımsatan belirgin özellikler görülmez. Bunlar Türk köylüsünün giydiği günlük giysilerdir. Her iki figürde de şalvar yerine pantolon vardır. Arkadaki figürün beline sarılmış kırmızı bir kuşak, diğer figürün belinde ise ince bir kemer görülmektedir. Üzerlerinde uzun kollu gömlekler vardır. Öndeki figürün başında sarık, arkadaki figürün başında ise, şekli tam olarak tespit edilemeyen, güneşten koruyucu bir şapka veya örtü göze çarpar. Harman'ın iki düğenle sürülmesi köylünün ekonomik durumunun iyi olabileceğini düşündürür [15].

[15] Veli Varol, "Düğün Sürme" *T. Folk. Araş. Derg.* S. 23, Haziran 1951.



Resim 28: Karadeniz'li Kadınlar

Katalog No : 12

Yapıtın Adı : Karadeniz'li Kadınlar

Sanatçısı : Eşref Üren [1897-1984]

Bulunduğu Yer : A. R. H. M.

Yapım Tarihi :

Boyut : 124x100 cm.

Teknik : Duralit üzerine Yağlı boya.

Açıklama : Eşref Üren, "Karadenizli kadınlar" adlı tablo-

sunda, Anadolu kadınıni içinde yaşadığı çevrenin doğal özellikleriyle betimlemiştir.

Tablonun ön planında üç kadından, iki çocukdan oluşan bir figür grubu görülür. Kadın figürleri dönemin sokak kıyafeti olan siyah çarşaflar giymişlerdir. Kadınlardan biri önde yere oturmuş kucığında çocuğunu tutmakta, diğer ikisi oturan figürün arkasında ayakta durmaktadırlar. Abartılı bir desenle, normalden daha uzunca

işlenmiş figürlerin duruşlarında, yine bozuk bir desenin görüldüğü, el hareketlerinde ve yüzlerinde Anadolu kadının yaşamını yansıtan ifadeci bir yaklaşımın işlendiği gözlenir. Oturan kadın figürünün kucağında ve sol tarafında bulunan kız çocuklarının işlenişlerinde de özenli bir desen anlayışı görülmez. Kadın figürlerin siyah çarşafı modlesiz düz satırlar halinde boyanmıştır. Yer yer ışık yansıması gibi görünen ince beyaz bir çizgi, bu üçlü figür grubunu birbirinden ayırarak vücut formlarını belirginleştirir.

Ön plandaki kadın figürlerinin gerisinde, deniz kenarında yine kadın figür grupları vardır. Bu figür gruplarının birbirine bitişik yan yana dizilmeleri, ön planda yer alan kadın figürlerinin duruş biçimlerini çağrıştırmaktadır.

Kompozisyonda üçlü kadın grubunun yarattığı ,dikeylik, yeryüzünün, gökyüzünün ve denizin yatay çizgileriyle dengelenir. Biçimlerdeki bu karşıtlıklar renkte de başarıyla verilmiştir. Kadın figürlerin örtülerinin siyah rengi, kendi formları içindeki beyazlıklarda karşıtını bulur. Figürlerin üzerinde yer aldığı, olanca sıcaklığı ile yansıyan turuncu zemin, figür grubunun ön plâna çıkmasını desteklemekte, denizin koyu mavisine ve gökyüzünün grimsi görünümüne bir kontrast oluşturmaktadır.

Ön plândaki figürlerle arka plandaki figürler arasında gözlenen perspektif, renklerde de kendini hissettirmektedir. Yapıttaki sıcak ve soğuk karşıtlığı bu izlenimi yaratır. Ön plândan deniz kıyısına kadar uzanan zeminin turuncu rengi mesafeyi genişleterek, denizin soğuk mavi rengini olabildiğince gerilere iter. Tabloda doğa ve figürler gerekli ayrıntılardan arındırılarak, siyah-beyaz, turuncu ve mavi tonlarda renk lekelerine dönüştürülmüş birer imge olarak izleyiciye sunulmuştur.

Eşref Üren'in diğer yapıtlarında da görüldüğü gibi, burada da doğa ve doğanın bir parçası olan insan teması, Karadeniz yöresinin özgün atmosferini oluşturan deniz, bütünleştirilerek doğa ve yaşam gerçeğinin yansıtıldığı izlenir.

Tablonun sol üst yarısında görülen açık renkli taka, halkın geçim kaynağını, denizle içiçe olan yaşam biçimini vurgulayan bir diğer unsurdur.

Kıyıda biriken kadın figürlerinin duruşları, bekleyiş içindeki ifadeci tavırları, denize açılan yakınlarının geri dönememe olasılığını vurgularcasına, geçim kaynağı olan denizin, onları eşlerinden, oğullarından ve yakınlarından ayırabileceği endişesini izleyiciye iletmektedir. Yapıtta belirgin bir ışık kaynağı bulunmamaktadır. Zemini kaplayan turuncunun ısıltılı görünümü, ışığı yansıtaktan çok figür grubunu belirginleştirme işlevini yerine getirmektedir.

Karadeniz yöresi ve insanın ele alındığı bu yapıtta, halkın yaşadığı çevre, yaşam biçimi ifadeci ve simgeci bir yaklaşımla başarıyla verilmiştir.



Resim 29: Köylü Kız

Katalog No : 13

Yapıtın Adı : Köylü Kız

Sanatçısı : Malik Aksel [1901-1987]

Bulunduğu Yer :

Yapım Tarihi : 1934

Boyut : 42x59 cm.

Teknik : T. Y.

Açıklama : M. Aksel, 1934 yılına tarihlenen bu yapıtında, konu olarak, yerel giysiler içinde bir köylü kızını betimlemektedir.

Belirgin bir özellik taşımayan, geniş fırça darbeleriyle tek renk halinde renklendirilmiş bir sedirin üzerinde oturan figür, tobloya hakim durumdadır. Genç kızın arkasında yatay bir şekilde uzanan sedir, figürün dikey duruşunu dengeler. Bunun yanı sıra tabloda, açık-koyu lekelerin de birbirini tamamladığı gözlenir. Figürün oturduğu sedirin koyu yeşile bakan rengi, kompozisyonda koyu lekeyi

oluşturmakta ve tablonu 2/3'ni kaplamaktadır. Tablonun üst kısmı ise, sarı, mavi ve yeşil renkleri kapsayan gri ile renklendirilmiştir. Figürün başındaki örtünün koyu yeşil rengi, bu gri fon üzerinde diğer bir koyu leke olarak, figürün sol omzundan aşağıya doğru uzanarak sedirin koyu rengi ile bütünleşmektedir. Genç kızın, dönemin kıyafetini yansıtan uzun, önden açık, kahverengi çizgili giysisinin gri rengi ise, tablonun üst kısmındaki gri fon ile dengelenmektedir. Figürün ışığı yansıtan yüzünün, boynunun ve ellerinin ten rengi, tabloda en açık leke olarak dikkati çeker.

Tablonun sağından gelen ışıkla figürün yüzü aydınlanmakta, genç kızın yanaklarında ve dudağın da görülen turuncumsu pembeler ışığın etkisini daha da arttırmaktadır.

Tablonun bütünü, rahat fırça darbeleriyle renklendirilirken, figürün yüzünde, bu fırça izlerinin biraz daha yumuşayarak, ışığı yansıtan izlenimci fırça vuruşlarına dönüştüğü görülür. Köylü kızın siyah renkli gözleri, yüzüne ifade kazandırmakta ve izleyicinin dikkatini bu yöne çekmektedir. Figürün elleri yüzüne oranla daha büyük ve özensiz bir şekilde işlenmiştir. M. Aksel'in burada; ellerini kucagında üst üste tutan, aydınlık, temiz yüzlü Türk kızını, fiziksel görünümüyle olduğu kadar, şaşkın, donuk yüz ifadesi ve çekingen duruşuyla psikolojik yönüyle de resme yansıtmaya çalıştığı görülür.

Yüz kısmında görülen ışık kullanımı oldukça etkilidir. Figürün yüzünden sonra, omuzlarında, sol kolunda ve ellerinde yansıyan ışık, kademe kademe azalarak, tablonun alt kısmına doğru etkisini yitirmektedir. Giysinin kahverengi düz çizgileri, elbisenin etek kısımlarında hareketlilik kazanarak, vücut formunu ve oturuş şeklini izleyiciye kavratmakta, kumaş modlelerini de, çizgilerin değişik yönde çizimleri ile belirginleştirmektedir.

Yapıt, köyde yaşayan genç kız tipini, dönemin giyimini, figürün yansıttığı tavırları belgelemesiyle de önem taşımaktadır.



Resim 30: Köylü Kız

Katalog No	: 14
Yapıtın Adı	: Köylü Kız
Sanatçısı	: Malik Aksel [1901-1987]
Bulunduğu Yer	:
Yapım Tarihi	:
Boyut	: 24x31 cm.
Teknik	: Suluboya
Açıklama	: Kompozisyonlarında insan figürüne ağırlık ve-

ren Malik Aksel, konularını "Köylü Kız" adlı yapıtında görüldüğü gibi, içinde yaşadığı toplumdan seçmekte ve insanları genellikle yaşadıkları doğal ve toplumsal çevreleri içinde gerçekçi bir biçim ve renk anlayışı ile betimlemektedir.

Burada ise, tablonun ortasına yerleştirilen figür çevresinden soyutlanmıştır. Hatta nereye oturduğu veya yaşlandığı bile belli değildir. Figürün oturduğu, yaşlandığı ve bulunduğu mekân tuvale yan-

sıtılmamıştır. Figürün arkasında görülen sarı renkli leke, mekân duygusu vermeyen bir fondur.

Yapıtın ana teması olan figür, yerel giysiler içinde dönemin Türk kızını izleyiciye sunmaktadır. Üzerinde, önden açık kahverengi ve kırmızı çizgili "üç etek", onun altında "şalvar" bulunmakta ve başında açık yeşil renkte bir örtü, belinde ise mavi zemin üzerine kahverengi çiçekli bir "yazma" bağlıdır.

M. Aksel, figürünü bu görünümüyle Anadolu'nun herhangi bir köyünden alıp karşımıza getirmekte ve bize yadırgamadan seveceğimiz kendi toplumsal gerçeklerimizi duyumsatmaktadır. Gelişigüzel sürülmüş renk, figürün ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Yapıtta renk, biçim ve desenin önüne geçmiştir. Bu suluboyanın hızlılık gerektiren tekniğine ve fırça sürülüşündeki rahatlığına bağlanabilir. Tabloda belirgin bir ışık kaynağı bulunmamaktadır.

M. Aksel'in figürü genel olarak kullandığı teknik kadar şeffaftır. Yüzler, eller, duruşlar, giysiler insanlara hep birşeyler anlatır gibidir. Figürlerin iç dünyalarını da resmeden M. Aksel'in bu başarısında, Almanya'da gördüğü resim pedagojisinin sanatına olan katkılarından söz edilebilir.

Tabloda, dönemin Anadolu genç kızının resimlenmesinin yanında, geleneksel giyim biçiminin de yansıtılması yapıta belgeci nitelik kazandırmaktadır.



Resim 31: Gergef İşleyen

Katalog No	: 15
Yapıtın Adı	: Gergef İşleyen
Sanatçısı	: Malik Aksel [1901-1987]
Bulunduğu Yer	:
Yapım Tarihi	:
Boyut	: 30x42,5 cm.
Teknik	: T. Y.

Açıklama : M. Aksel, "Gergef İşleyen" adlı yapıtında, bir kadın figürünü, çiçek motifleri ile bezenmiş bir mekânda göstermektedir.

Figür tablonun sol yarısına yerleştirilmiştir. Sağ tarafta ise, figürün elinde tuttuğu kasnak ve parlak renkli çiçek motifleri görülmektedir. Figürün başında bulunan örtünün beyaz rengi, arkadaki fon ile yakın tonlarda işlenmiş figürün yüzünü çevreleyerek ön plâna çıkarmaktadır. Örtünün üzerinde bulunan sarı, kırmızı, yeşil renkli,

siyah konturlu çiçek motifleri, kumaş kıvrımları gözönüne alınmadan çizilmişlerdir. Tablonun sağ üst köşesinde, üzerinde bulunduğu zemin belli olmayan, süslemeci nitelikteki sarı renkli çiçek motifi, figürün başındaki örtünün üzerinde bulunan motiflerle benzerlik, kadının elinde tuttuğu kasnaktaki çiçek motifi ile sağ alt köşeye yerleştirilen çiçek motifi arasında da görülür. Burada sağ alt ve üst köşedeki çiçek motifleriyle, başörtü ve kasnaktaki motifler arasında kurulan bağlantı, doğa ve nakış ilişkisini belirtmek ister gibidir. Ama çiçeklerin, özellikle sağ üst köşede olanın stilizasyona yakın biçimi onları da nakışa yaklaştırmaktadır.

Yapıtın sol tarafından gelen ışık, figürün yüzünü ve elini aydınlatarak, figüre duygulu hassas bir görünüm kazandırır. Yüzde ve eldeki gölgelendirmeler kahverengiyle verilmiştir. Figürün giysisinin yeşili ve fonu kaplayan grimsi yeşil ve hatta başörtüsünün yakın tonu nakışın öne çıkmasını sağlamaktadır. Türk el sanatlarındaki yazma motifini çağrıştıran çiçeklerin parlak kırmızı ve sarı renkleri dikkati çeken renkler olarak, tabloda hareketliliği sağlamaktadır.

Figürü ana tema olarak işleyen, insanlarını halk yaşamından, kırsal kesimden seçen ve onları çoğunlukla günlük olağan işlerini yaparken görüntüleyen M. Aksel'in bu tabloda izleyiciyi iletmeye çalıştığı bir diğer düşünce de Türk kadınının sanatçı yönü olduğudur. Figürün zarif elinin tuttuğu iğneyi fırça, kasnağı tuval, renkli ipliklerin boya olduğu düşünülürse, ortaya çıkan her biri ayrı bir anlam taşıyan motiflerin, bir sanat eseri olarak, insan ve doğa ilişkisinin en güzel ürünü olduğu söylenebilir. Bunların yanısıra, gerek figürün işleminde, giyim tarzında, gerekse kendini belirgin olarak duyumsatan renkli çiçek motiflerinde yerel özellikler açıkça görülür. Tüm bu özellikler şiirsel bir uyum içinde sevecen bir yaklaşımla izleyiciye sunulmaktadır.



Resim 32: Başlıklı Kadın

Katalog No : 16

Yapıtın Adı : Başlıklı Kadın

Sanatçısı : Malik Aksel [1901-1987]

Bulunduğu Yer :

Yapım Tarihi :

Boyut : 30x41 cm.

Teknik : T. Y.

Açıklama : M. Aksel, daha önce incelenen "Gergef İşleyen"

[Res. 31] adlı yapıtında görüldüğü gibi, "Başlıklı Kadın" tablosunda da Anadolu Türk kadınıni betimlemektedir. Portre olarak yapılan tabloda, figür, Türk kadının kendine özgü baş süslemesiyle gösterilmiştir. Tablonun sağına doğru yerleştirilen figürün bakış yönü, sol tarafa doğrudur. Üzerinde bir dizi altının sıralandığı fes ve onun üstüne örtülen uzun şeffaf örtü, figürün yüzünü çevreleyerek aşağıya doğru sarkar.

Geniş fırça darbeleri ile sürülen kahverengi, tablonun alt kısmında koyu bir leke oluşturmakta ve figürün hiç bir yöresel özellik taşımayan giysisini simgelemektedir. Yüz hatlarını belirleyen kahverengi konturlar ile figürün başlığında görülen kahverengi, tablonun alt kısmındaki büyük leke ile bütünleşmekte ve figürün arka fon ile hemen hemen aynı tonda renklendirilen yüzünün ön plâna çıkmasını sağlamaktadır. Figürün yüzünün ve boynunun, gerçekten rengine uygunluk göstermeyen yeşil, mavi tonlarla işlendiği dikkati çekmekte ve fovist bir tutum görülmektedir. Sanatçı, diğer tablolarındaki kadın figürlerinde olduğu gibi bu figürün dudaklarında ve yüzün diğer kısımlarında parlak kırmızı ve turuncu renkleri kullanmıştır. Bu parlak renkler, grimsi bir yeşilin hakim olduğu soğuk yüzeyde, ışık etkisi yaratarak anlatımı vurgulamaktadır.

Anadolu kadının portresinin betimlendiği bu yapıtta, fazla ayrıntılı olmasa da, geleneksel baş süslemesinin gösterilmesi yapıta folklorik bir değer kazandırmaktadır.



Resim 33: İki Genç Kız

Katalog No : 17

Yapıtın Adı : İki Genç Kız

Sanatçısı : Malîk Aksel [1901-1987]

Bulunduğu Yer : R. H. M.

Yapım Tarihi :

Boyut : 50x63 cm.

Teknik : T. Y.

Açıklama : M. Aksel'in yağlıboya tekniğinde gerçekleştirdiği bu yapıtında, konu olarak, iki Anadolu genç kızı işlemiştir.

Tablo yüzeyini dolduracak şekilde yerleştirilen figürler, tabloda belirgin olarak görünmeyen bir yerin üzerinde oturmaktadırlar. Sol tarafta görülen genç kız figürü, üzeri sırma işli, yerel bir kıyafet olan "bindallı" giymiştir. Belinde ise giysiyi tamamlayan kemer takılıdır. Ellerini dizlerinde birleştirmiş olan figür izleyiciye doğru bakmaktadır. Bunun yanındaki genç kız elini figürün omzuna atmış, ona dö-

nük olarak durmakta ve dikkatli, sevecen bir yüz ifadesi ile bindallı giyili genç kıza doğru bakmaktadır. Figürün bakışının genç kıza yönelik olması, izleyicinin dikkatini de bu yöne kaydırmaktadır. Tabloda yönlendirici bir rolü olan bu figürün üzerinde, önden düğmeli, yerel bir özellik taşımayan gömlek bulunur.

Figürler birbirlerine paralel duruşlar içindedirler. Omuzların arka arkaya gelişi, sol kolların benzer hareketlerle dize doğru uzanması bu etkiyi kuvvetlendirir. Figürlerin bakışlarının farklı yönlere doğru olması, tabloya hareketlilik kazandırmakta ve bu paralelliği dengelemektedir.

Figürlerin belden aşağı kısımları kesin çizgiler taşımasının yanında, renk olarakda birbirleriyle kaynaşır durumdadır. Tablonun alt kısmını oluşturan bu bölümde, belirgin olarak dikkati çeken, titiz bir desenin görülmediği ellerin açık ten renkleridir. Oldukça özensiz çalışılmış ellerin olduğundan daha büyük işlendiği görülür. M. Aksel'in daha önce incelenen "Köylü Kız" [Res. 29] adlı yapıtında da görüldüğü gibi, yüzler ve yüzün taşıdığı anlam ön plandadır. Ellerin ise bu anlatımı kuvvetlendiren bir tamamlayıcı olduğu görülür. Yerel giysiler içindeki figürlerin görünümünün ardında, iç dünyaları, yaşam biçimleri hissedilir. Burada, ellerin iri, kaba ve özensiz oluşu, yaşam şartları, yaptıkları işlerin zorluğuna bağlanabilir.

Sağ tarafta bulunan figürün giysisinin sarı rengi, tabloda bakışları üzerinde toplayan ilk nokta olmasına rağmen, dikkatler daha sonra yerel giysiler için bulunan genç kıza yoğunlaşır. Sarı renk, yerel nakışlı giysiyi adeta öne doğru itmektedir. Figürün genç kıza doğru bakması da bu etkiyi sağlayan bir diğer unsurdur.

Bindallı giyili figürün başındaki örtünün beyaz rengi, tabloya hakim olan koyu renklere karşı, en açık lekeyi oluşturur. Burada, beyaz başörtüsünün, islâm dininin gerekli kıldığı örtünmenin yanında, genç kızın saf ve temizliğini de vurgular biçiminde kullanıldığı söylenebilir. Bunun yanı sıra sağdaki figürün gömleğinin sarı rengi, ellerin ve yüzlerin açık sarı ve turuncu rengi, tablodaki koyu renklerin arasından öne çıkmaktadır. Figürlerin arkasında görülen fonda, kahverengi, sarı ve yeşili içeren bir renk karışımı kullanılmıştır. Fonu oluşturan bu renkler ön plan ile uyum içindedir.

Figürleri aydınlatan ve yapıtın sağ tarafından gelen ışık, tablonun bütününde aynı etkide olmayıp, anlatımı kuvvetlendirici niteliktedir. Sağ taraftaki figürün yüzünde ve gömleğinin parlak renginde hissedilen ışık, figürün, bindallı giyili genç kızın omzuna attığı elinde de görülür. Başörtünün parlak beyaz rengi ve dizlerin üzerinde bulunan ellerin parlak renkleri de ışığı yansıtmaları bakımından dikkat çekmektedir.

M. Aksel'in bu figürleri, çatık siyah kaşları, siyah gözleri, saç biçimleri ve yerel giysileri ile Anadolu genç kızını yansıtır. Burada, figürlerin biçimsel görünümünün yanında, çekingen ve donuk duruşları ve yüz ifadeleri ile de, iç dünyaları ve yaşam koşulları izleyiciye duyumsatılmaktadır.





Resim 34: Beşik

Katalog No	: 18
Yapıtın Adı	: Beşik
Sanatçısı	: Malik Aksel [1901-1987]
Bulunduğu Yer	:
Yapım Tarihi	:

Boyut : 24,5x35 cm.

Teknik : Suluboya

Açıklama : "Beşik" adlı bu yapıtta, Malik Aksel kadın figürünü, bir anne olarak günlük yaşamında gösterir. Yatay bir çizgi oluşturacak şekilde tablonun ön plânını tamamen kaplayan beşik ve onun arkasında görülen anne figürü tabloyu oluşturan ana temalardır.

Yatay olarak uzanan beşiğin ön plânı doldurması ve tablonun aşağı yukarı 2/4'lük alanını kaplaması, anne figürünün ikinci plâna atılmasına neden olmuştur. Bunların gerisinde, sağda ve solda serbest fırça kullanımıyla oluşan, koyu renkli dikey çizgilerin bulunduğu bir fon, mekânı sınırlamaktadır. Beşiğin tabloyu ikiye bölen yataylığına, arka fonda görülen bu dikeylikler karşılık vermektedir. Kadının sağa doğru eğik duruşu, beşiğe uzanan sağ kolunun büküklüğü, tabloda yatay ve dikey çizgilerin statüğine bir karşıt olarak denge sağlar.

Beşiğin, çeşitli günlük eşyalarında kullanılan basit geometrik motifleri ve bunların açıkly koyulu renklendirilmeleri ön plana hareketlilik kazandırmaktadır.

Kadın figüründe ve çocuğun yüzünde detaylı bir desen görülmez. Yapıtta, renkler birer leke ve kontur oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Kadın figürün yüzünü çevreleyen başındaki beyazımsı örtü, tablodaki en açık renk lekesini oluşturarak dikkati bu yöne çekmektedir. Kadının beşiğin içindeki çocuğa doğru olan bakışı da izleyiciyi aynı noktaya yöneltir. Beşiğin içinde görülen çocuğun üzerindeki örtüde bulunan mavi renk lekeleri, beşiğin sarı ve açık kahverengisiyle zıtlık yaratır. Yapıtı oluşturan renkler, siyah rengin katılımı ile parlıklarını ve şeffaflıklarını nispeten kaybetmişlerdir. Mekân ve mekânda yer alan figür ve beşik, kaynağı belli olmayan bir ışıkla aydınlanmaktadır.

Kadın ve çocuk temasının işlendiği yapıtta, anne-çocuk sevgisi, detaycı bir tutumdan uzak, kabaca hatta zayıf bir desenle verilmiştir.



Resim 35: Falaka

Katalog No	: 19
Yapıtın Adı	: Falaka
Sanatçısı	: Malik Aksel [1901-1987]
Bulunduğu Yer	:
Yapım Tarihi	: 1934
Boyut	: 46x71 cm.
Teknik	: T. Y.
Açıklama	: M. Aksel, "falaka" adlı yapıtında, eski yazı ve

kur'an'ın öğretildiği dönemin halk mektebinde, bir öğrencinin falaka ile cezalandırılmasını görüntülemekle beraber, halk eğitiminin nasıl bir ortamda, hangi düşünce anlayışı içinde gerçekleştiğini de vurgulamaktadır.

Tabloda koyu renklerin hakim oluşu, figürlerin kalabalık ve birbirleri ile kaynaşan görünümleri cezalandırma sahnesinin ilk bakışta kavranabilmesini/algılanmasını engellemektedir. Resmin alt kısmından yukarıya doğru pramidal bir kompozisyon şeması içinde, üst üste istiflenen figürlerin konumları kesin olarak görülememektedir. Tab-

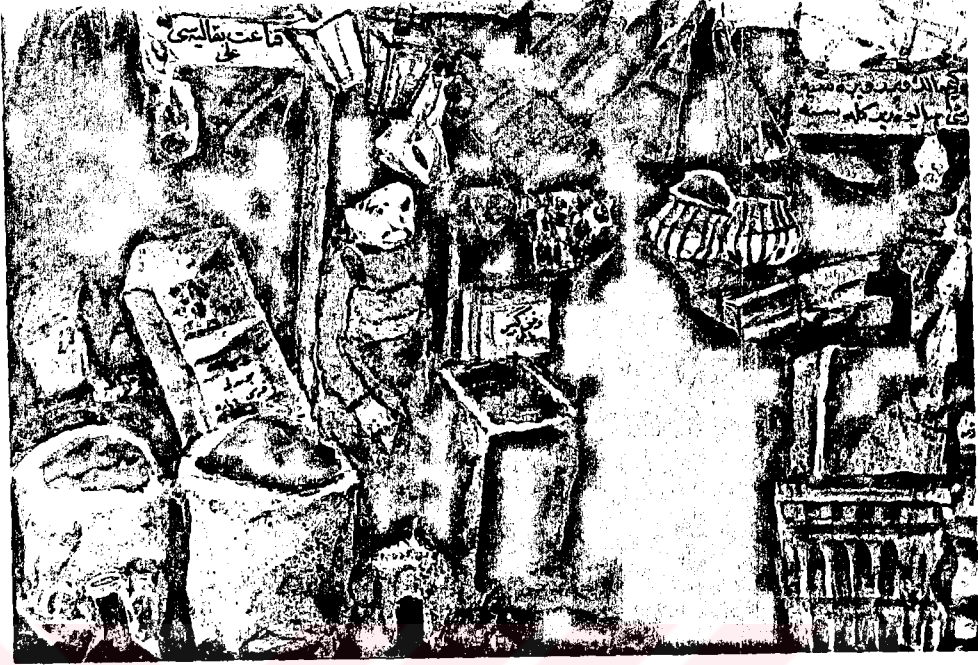
lonun solunda, sağ dirseği ile yere dayanmış halde ceza görecektir olan erkek öğrenci ile onu tutan ve ayakta duran diğer bir öğrenci görülmektedir. Yapıtın sağında, tam olarak konumlandırılmayan bir yerde, dönemin eğitimcisi durumunda olan hoca, sinirli, kızgın bir yüz ifadesi ile sağ elinde tuttuğu sopayı, yerde uzanmış olan öğrencinin ayaklarına doğru indirmektedir. Diğer öğrenciler bunların etrafında, olayı seyretmektedirler.

Kompozisyonda, vücut uzuvlarını ortaya çıkarıcı ayrıntılı bir desen görülmez. Sadece ışığın etkisi ile parlayan, değişik yüz ifadeleri sunan çocuk yüzleri, tabloda kendini hissettirir. Burada görülen yüzlerde dahi ayrıntılı bir işleme ve belirginlik yoktur. Yüz hatlarını ortaya çıkarıcı çizgiler oldukça zayıf olup, deforme edilmiştir. Figürlerde görülen bu değişiklik, işlenen konu ile de bağlantılı olarak islâmda tasvir yasağı konusunu izleyiciye düşündürür. Ama asıl bir durum resmi, bir hareketin, bir eylemin resmi olarak, portreler değil, vücutlar, istifler, pozisyonlar önem kazanmaktadır. Yığılışma yoluyla kalabalığın ve hareketin duyumsatılması istenmiş olmalıdır.

Yapıtta, figürlerin belirgin olarak işlenmemesine karşın, dönemin giyim anlayışı azda olsa görülmektedir. Kız öğrencilerin başlarında örtüler, erkek öğrencilerde ise fes bulunur. Dönemin eğitimcisi olan hocanın başında ise, sarık bulunmaktadır. Ön planda yer alan figürlerde oldukça zayıf olarak hissedilen netlik, arka planda bulunan figürlere gidildikçe kaybolmaktadır.

Tabloda kullanılan ışık, figürleri ve mekânı aydınlatıcı olmaktan çok, bazı renkleri aydınlatarak, gözün tabloda dolaşımını sağlayıcı niteliktedir. Sağ alt köşede bulunan figürün yüzünün beyazlığı, hocanın başındaki sarığın mavimsi beyaz rengi ışığın yansıdığı yüzeyler dikkati çeker. Tablonun sağ yarısında yer alan bu beyazlıklar ve parlaklıklar şiddeti azalarak, tablonun sol kısmına kaymakta, sırtı dönük olarak ayakta duran figürün giysisinin sarı, mavi karışımı beyaza yakın rengi dikkati yere uzatılmış, cezalandırılan öğrenciye doğru çekmektedir. Figürdeki ışık yansımaları; yüzündeki turuncumsu kırmızılarda ve gömleğindeki açık sarılarda görülür.

Tabloda yeralan okul çağındaki çocukların yaşadıkları cezalandırma olayı, eğitimci şahsın konuya olan tavrı ve öğretmen-öğrenci ilişkisi yansıtılmaya çalışılmıştır. Burada sanatçının, dönemin eğitim anlayışını eleştirel bir bakış açısından ele alarak yorumladığı söylenebilir.



Resim 36: Bakka! Dükkanı

Katalog No	: 20
Yapıtın Adı	: Bakka! Dükkanı
Sanatçısı	: Malik Aksel [1901-1987]
Bulunduğu Yer	: Özel Koll.
Yapım Tarihi	:
Boyut	: 25x31 cm.
Teknik	: Suluboya
Açıklama	: Suluboya tekniği ile yapılan bu yapıtta, bir

köy veya kasabadaki günlük yaşamdan alınmış bir görünüm betimlenmektedir. Dönemin giyim-kuşamını yansıtan figürler, bir alış-veriş yeri olan bakka! dükkanının oluşturduğu karışık bir mekânda gösterilmişlerdir.

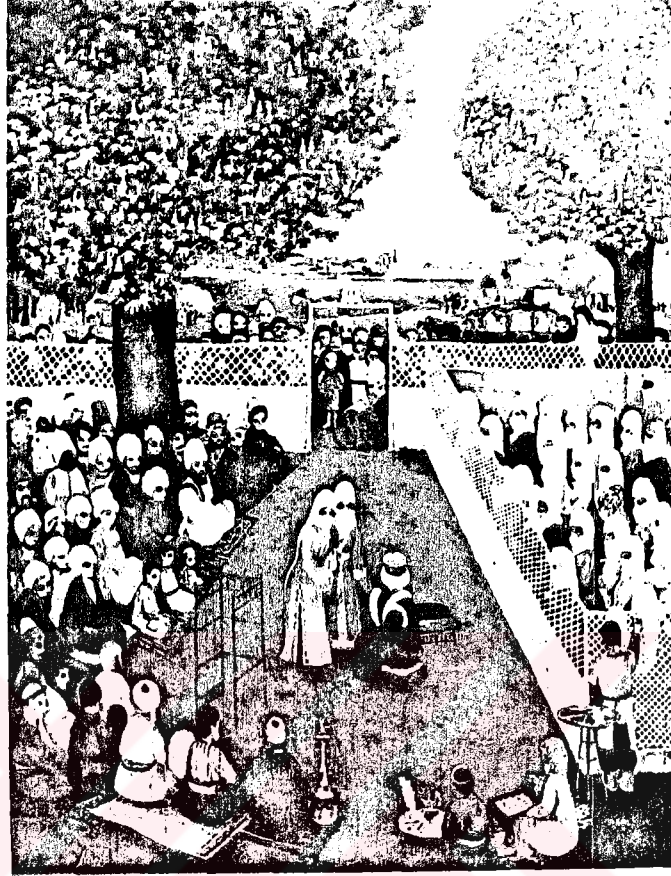
Mekânda bulunan besin maddeleri, sandıklar ve kullanım eşyaları oldukça dağınık bir şekilde, üst üste yığılı bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu nedenle mekânda bir karışıklık egemendir. Tablonun sağında, ön plânda, koyu bir leke olarak arkadan görülen, siyah çarşaf giyinmiş, sol eliyle sepet taşıyan kadın figürü, kendisine çapraz bir şekilde duran satıcıya doğru ilerlemektedir. Resimde mal yığınlarının arasında zorlukla druyumsanan figürlerin bulunduğu dar yol, erkek figürün arkasında, yukarıda, eski Türkçe ile yazılmış bir levhanın

bulunduğu kapıya doğru uzamakta, siyaha yakın koyu bir rengin sürüldüğü kapı yüzeyinde ise derinlik hissi sezilmemektedir. Düşecekmiş gibi dengesiz ve düzensiz bir biçimde yerleştirilen çuval, sandık, sepet gibi nesneler, kahverenginin hakim olduğu yüzeyde, resmin alt kısmından başlayarak, en üst kısmına kadar bütün alanı doldurmaktadır. Bunların arka arkaya, üst üste sıralanmaları mekânda derinlik yaratmamakta, ve satıcının arkasında bulunan kahverengi duvar yüzeyine asılı düşecekmiş gibi durmaktadırlar. Kapının ve sandıkların üzerinde görülen eski Türkçe yazılmış olan yazılar, resmin, Latin alfabesinin kabulünden önceki dönemde yapıldığı veya o dönemi yansıttığı düşünülebilir.

Kahverengi, siyah gibi koyu renklerin hakim olarak kullanıldığı resimde, turuncu ve mavi renkler bir canlılık yaratır. Satıcının üzerindeki önlüğün griye kaçan mavi rengi, onun sol üst tarafında düşecekmiş gibi duran testinin mavisini ile resmin sağ tarafında geride görülen küçük mavi leke ve onun altında bulunan sandığın mavimsi rengi, turunculara ve resim yüzeyine hakim olan kahverengi tonlara kontrast yaratmaktadır. Ayrıntılı bir desen çalışmasının görülmediği figürlerde ve nesnelerde kullanılan ince konturlar dikkati çeker. Yapıtta yeralan sandık, sepet, testi gibi nesnelerin yerleştirilmelerinden ve desenlerinden alınan gelişmiş güzellik izlenimi, bir çevre duygusu, bir atmosfer oluşturma çabasını işaret eder. Sanatçının "falaka" adlı yağlı boya yapıtında da [Res. no: 35] ayrıntılı bir desenle çalışılmamış, figürler ve özellikle yüzleri lekeler halinde gösterilmekle yetinilmişti.

Belirgin bir ışık kaynağının bulunmadığı yapıtta, objeler kendi içlerinde, renklerin açılıp koyulaşmasıyla modelendirilmiştir.

Tabloda konu olarak işlenen bakkal dükkanı, dönemin alışveriş yerini, içinde bulunan eşyalarda dönemin yerel halkının günlük yaşamlarındaki gereksinimlerini yansıtmaktadır. Burada verilmeye çalışılan dönemin tüm özellikleri, karışık bir kompozisyon düzeni içinde yer almasına karşın, yerel halk yaşamına ilişkin bilgiler, kompozisyonda yer alan nesnelerden ve kullanım şekillerinden çıkarılabilmektedir.



Resim 37: Ortaoyunu

Katalog No : 21

Yapıtın Adı : Ortaoyunu

Sanatçısı : Turgut Zaim [1906-1974]

Bulunduğu Yer : A. R. H. M.

Yapım Tarihi :

Boyut : 135x170 cm.

Teknik : T. Y.

Açıklama : Konularını yerel kaynaklardan seçen sanatçı

bu yapıtında, kökeni seyirlik köy oyunlarına dayanan "ortaoyunu" adlı geleneksel halk sanatını betimlemektedir.

Yapıtta simetrik bir plan şeması görülür. Oyunun oynandığı alan ve seyirciler, tabloda büyük bir yer kaplayan, beyaz tel örgülerle çevrili bir bahçe içinde yer alırlar. Dönemin toplum yaşamına ilişkin olarak resmin soluna erkek seyirciler, sağına ise tel örgülerle çevrili bir bölümden oyunu seyreden kadın seyirciler ve alt bölüme de satıcı-

lar yuvarlak şekilde yerleştirilerek ortaoyununun oynandığı meydan oluşturulmuştur. Bahçe duvarının iç ve dış kısmına sağlı sollu yerleştirilen iki ağaç motifi de bu düzene uyarak simetriyi kuvvetlendirir.

Oyun alanının çevresine yerleştirilen bu figürler üst üste, yan yana dizilişleriyle minyatür resminin kompozisyon şemasını anımsatırlar. Önde yeralan figürle, arkada bulunan figür arasında boyut olarak bir fark yoktur. Ön plânda derinlik, oyunun oynandığı meydanın kapağıya doğru daralması ve figürlerin bu diyagonal çizgiye göre yerleştirilmesiyle sağlanmıştır. Tablonun en alt kısmında dönemin sokak satıcıları görülür. Sağ tarafta macun şekeri satan, biri oturmuş, diğerkadınların olduğu bölüme dönük ayakta duran iki erkek satıcı ve onların arasında mangalda mısır pişiren bir kadın figürü yer alır. Bunların solunda ise, sırtı dönük olarak yere oturmuş bir şerbet satıcısı dikkati çeker. Oyunu seyreden erkek figürler yere serili kilimlerin üzerine oturmuşlardır. Figürlerin üzerinde dönemin giyim kuşam tarzı görülür. Erkek figürlerin başlarında, değişik şekilde başlıklar, üstlerinde kaftanlar, belleri kuşaklı uzun entariler, gömlekler ve şalvarlar bulunur. Giyim biçiminin yanında, figürlerin oturuş şekilleri de dönemin yaşam biçimine ışık tutar. Resmin solunda, bahçe duvarına yakın, başta üçüncü, beyaz kavuklu, beyaz giysili erkek figür, elindeki çubuğu tütürerek bir başka Türk geleneğini vurgulamaktadır. Erkek ve kadın figürlerin, cepheden ve yandan görünen yüzlerinde, çekik gözler, yuvarlak kaşlar ortak özelliklerdir.

Oyunun açık bir alanda oynanmasına karşın, kadın figürlerin perde arkasına yerleştirilmeleri, sadece gözlerin görüneceği şekilde başların ve yüzlerin kapatılması, o dönem toplum yaşamında kadının sosyal konumunu gösterir. Kadın figürlerinde baş bağlama biçiminden başka, dönemin kadın giyimini yansıtırıcı belirgin bir giyim şekli görülmez. Fakat, baş ve yüz kısmının bu kadar sıkı kapatılmasına karşın, üstlerinde vücut hatlarını ortaya çıkaran elbiseler olduğu dikkati çeker. T. Zaim'in yapıtlarının genelinde, kadın figürlerinin yuvarlak vücut formlarının belirgin olarak verildiği görülür.

Tabloda betimlenen ortaoyununda ikisi kadın kılığında üç erkek figür yeralır. Oyuncular, oyunun oynandığı meydan ile birlikte yapının odak noktasını oluştururlar. Etraflarını çevreleyen figürlerin ba-

kışlarının da onlara doğru olması, dikkatin bu yöne çekilmesini sağlamaktadır.

Ortaoyununun kökeninin seyirlik köy oyunlarına dayandırılmasına karşın, köy oyunlarından farklı bir yapıya sahip olduğu da ileri sürülmektedir.

Ortaoyununda Pişekâr ve Kavuklu oyunun temel oyuncularındır. Yapıtta, başında kavuğu, üzerinde beyaz kürklü kırmızı kaftanı bulunan ve alçak bir tabure üzerine oturmuş figür, oyunda Kavuklu'yu canlandırmaktadır. bahçenin giriş kapısına sırtını dayamış olarak oturan figürün Pişekâr rolüne çıkan oyuncu olduğu söylenebilir. Kavuklu'nun yanında yeralan kadın kılığındaki erkek figürler ise zenneyi canlandırmaktadırlar. Tabloda kadın rolündeki bu erkek figürler, yuvarlak vücut formları, hareketleri, duruş şekilleri, uzun elbise ve başörtüleriyle, sanki erkek değil de kadınlarmış gibi gerçeğe yakın bir benzerlikte gösterilmişlerdir. Yapıtın sol alt kısmında oturan figürlerin önünde bulunan paravan ve Kavuklu'nun oturduğu tabure, ortaoyununda "yeni dünya" ve "dükkân" denilen oyun mekânını oluştururlar.

Oyunun oynandığı geniş alan giriş kapısına doğru daralarak, bakışları tabloda ikinci bir resim plânını oluşturan bahçe duvarının arkasındaki seyircilere doğru götürmektedir. Bu figürler üst üste oldukça özensiz bir desenle işlenmişlerdir. Bahçenin dışında, denize doğru uzanan alanda, dönemin yaşam tarzına ilişkin ikinci bir görünümle karşılaşılmaktadır. Yapıtın bu bölümünde, sağda ve solda yeralan ağaçlık kısımda renk lekeleri olarak algılanan kalabalık insan figürleri mekânın, halkın gezip dolaştığı, piknik yaptığı bir mesire yeri olduğunu gösterir. Tablonun sağ tarafında, bahçe duvarına oldukça uzak bir yerde, içinde beyaz başörtülü kadın figürlerin oturduğu dönemin atlı taşıt aracı görülür. Ön plânda, seyircilerin ve oyuncuların yerleştirmede, perspektif kurallarından uzak, minyatüre yakın bir istif düzeni içinde verilmesine karşın, arka plânda yeralan mesire yeri ve karşı sahilin çiziminde farklı bir peyzaj ve perspektif görülür. Biçimlerde görülen bu farklılık renkte de söz konusudur. Ön plânda minyatürün canlı parlak renklerini çağrıştıran düz bir boyama şekli kullanılmıştır. Arka planda ise

renkler flulaşarak birbiri içinde erimekte, biçimlerdeki netlik kaybolmakta ve resim ara tonlarla zenginleştirilmektedir.

Tablonun en arka plânında görülen İstanbul manzarası, oyunun oynandığı bahçe ve mesire yerinin Üsküdar tarafı olabileceği hakkında bilgi vermektedir. Yapıt, Haliç ve Üsküdar kıyılarının o dönemki görünümünü yansıtmaları bakımından da belgesel bir değer kazanmaktadır.

Arkada görülen peyzaj, deniz ve gökyüzünün mavi tonları ile işlenmiş ve arkasına yerleştirilen beyaz bir bulut ile de belirginlik kazanmıştır. Arka plânın renklendirilmesinde kullanılan mavi ve yeşil renk tonları, ön plânda görülen zeminin turuncu ve figürlerdeki giysilerin kırmızı rengine tezat oluştururlar. Ön plânda ışık etkileri görülmemesine karşın, mesire yerinin açık yeşili, denizde görülen beyaz pırıltılar, peyzajın mavi tonlarının bazı yerlerde beyaza dönüşerek silinmesinde ışık yansımaları hissedilir.

Ortaoyunu adlı bu yapıtta, oyuncusuyla, seyircisiyle, oyun tarzı ve oyunun oynandığı çevre ile dönemin Türk halk tiyatrosu betimlenmektedir. Bunun yanı sıra, dönemin eğlence şekli, giyim kuşamı ve yaşam biçimi yansıtılır. Arka plâna yerleştirilen peyzajın, oyunun oynandığı mekânın yerini tespit için ışık tutması yapıta belgesel bir değer katmaktadır. Ayrıca, T. Zaim'in minyatür istifli düzenlemeyle peyzajı birleştiren bu çalışması, sanatçının yeteneğinin olduğu kadar yaşadığı ikilemi de dışa vurmaktadır.



Resim 38: Ortaoyunu

Katalog No : 22

Yapıtın Adı : Ortaoyunu

Sanatçısı : Turgut Zaim [1906-1974]

Bulunduğu Yer : RHM.

Yapım Tarihi : 1935

Boyut :

Teknik : T. Y.

Açıklama : Turgut Zaim'in daha önce incelediğimiz

"Ortaoyunu" [Res. 37] adlı yapıtın bir versiyonu olan bu tablosunda da, geleneksel halk sanatımız olan ortaoyunu betimlenmektedir. Her iki yapıtta da kompozisyon seması, konunun işleniş şekli ve oyunun oynandığı mekân bakımından büyük benzerlikler vardır.

Orta kısmında giriş kapısının bulunduğu beyaz tel örgülerle çevrili bahçe tabloda 2/3 büyük bir alanı kaplamaktadır. Diğer ortaoyunu adlı yapıtta görülen ağaç motifi burada da olmak üzere sağlı

sollu yerleştirilmişlerdir. İzleyiciler bahçede iki ayrı bölümde yer alırlar. O günkü toplum yaşamının gerektirdiği bir kural olarak kadınlar ve erkekler bir arada bulunamadıkları için, kadın figürler yine aynı bahçe içinde sağ tarafta, beyaz bir duvar ve tel örgülerle çevrili bölümde oyunu seyretmektedirler. Erkek seyirciler ise, sol tarafta, yere serili kilimler üzerinde bağdaş kurarak oturmuşlardır. Diğer "Ortaoyunu" [Res. 37] adlı yapıtta, kalabalık seyirci grubu daha fazla yer kaplarken burada, seyircilerin bulunduğu bölüme daha az yer verilmiş ve ortaoyunu oynayan üçlü gruba dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Tabloda, oyunun oynandığı meydan ve oyuncular ön plâna çıkarılmaya çalışıldığı için konu daha yakın bir mesafeden görüntülenmiştir.

Oyuncuların bulunduğu meydanın düzenlenmesinde diğer yapıta oranla farklılıklar vardır. Kadın figürlerin bulunduğu bölümü sınırlayan beyaz tel örgü bu yapıtta, bahçe kapısına doğru diyagonal bir şekilde uzanırken, bahçenin ortasında sivri bir çıkıntı yaparak ters yöne doğru uzanmakta ve bahçe duvarıyla birleşmektedir. Yapıtın en alt kısmında, daha önce incelediğimiz yapıtta görülen satıcılar burada görülmez. "Dükkân" ve "yeni dünya" adıyla oyun mekânını oluşturan paravan oyuncuların üst kısmına yerleştirilmiştir. Yere ise koyu pembe renkte bir örtü serilidir. Oyuncuların diğer yapıtta olduğu gibi meydanın ortasında yerleştirilmelerine karşın, duruş şekilleri ve yönleri daha farklıdır. Ortaoyununda Kavuklu'yu canlandıran erkek figür, yüzü ayakta duran iki kadın figürüne dönük olarak küçük bir tabure üzerine oturmuştur. Kadın figürler abartılı vücut formlarıyla yan cepheden gösterilmekte ve sarı renkli elbise giyinmiş olan figür ileri uzanmış eliyle rolünün gerektirdiği tavırları sergilemektedir.

O dönemde erkeklerle bir arada oturarak oyunu seyretme gibi bir hakka sahip olamayan kadınların ortaoyununda rol almaları kuşkusuz düşünülemez. Burada kadın tiplerini canlandıran kişiler, kadın kılığına girmiş erkek figürlerdir. Ortaoyununda toplum içinde geçen olaylar, yaşam tarzı, değişik örneklemelerle insan tipleri biraz alaycı ve abartılı olarak verilmektedir.

Figürlerin yerleştirimi, oturuş şekilleri, yanyana ve üst üste istiflenmiş görünüşleri, minyatürü anımsatan bir atmosfer yaratmak-

tadır. Kahverengine yakın koyu turuncu zemin üzerinde bulunan oyuncu figürlerden, önde ayakta duran figürün giysisinin parlak sarı range tabloda dikkati çeken ilk noktadır. Bahçe içinde ve bahçe duvarının dışında seyirci kitlesine fazla yer verilmemesi, bakışların oyuncularda yoğunlaşmasını sağlayan bir diğer unsurdur.

Diğer yapıtta bahçenin dış kısmında mesire yeri olarak algıladığımız bölüm burada, kalabalık insan gruplarının bulunmadığı, durağan, sıradan bir kırılık görünümündedir.

Tabloda bahçenin giriş kapısına üçlü gruplar halinde asılı kırmızı bayraklar oldukça ilginçtir. Bunlar dikkatle incelendiğinde üzerlerinde zorlukla algılanan ay-yıldız olduğu görülür. Kompozisyona bir süs olarak konulan Türk bayrağı, yapıtta betimlenen ortaoyunu konulu, halk yaşamına ilişkin görüntünün Cumhuriyet sonrası bir döneme ait olduğunu gösterir bir belge niteliğindedir.

Yapıtta belirgin bir ışık kaynağı görülmemektedir. Biçimlerdeki renkler kendi renk tonları içinde açılıp koyulaşarak modellenmektedir. Zeminin kahverengi, turuncu karışımı renk tonu, bahçe kapısının dışında, parlak olmayan daha açık bir turuncuya dönüşerek mavi, mor renkli dağlara doğru uzanmaktadır.

Dönemin eğlence sanatı olan "ortaoyunu" ana tema olarak betimlenirken, yapıtta toplum yaşamına ilişkin görüntüler, giyim kuşam, yaşanan çevre gibi folklorik öğeler de yansıtılmıştır.



Resim 39: Hamur Açan Kadın

Katalog No	: 23
Yapıtın Adı	: Hamur Açan Kadın
Sanatçısı	: Turgut Zaim [1906-1974]
Bulunduğu Yer	: ARHM. İş Bankası Koll.
Yapım Tarihi	:
Boyut	: 71x90 cm.
Teknik	: T. Y.
Açıklama	: "Hamur Açan Kadın" adlı bu yapıtta, Anadolu

kadınının günlük yaşamından bir görünüm betimlenmiştir. Kompozisyon üçlü bir figür grubundan oluşmaktadır.

Elinde oklavasıyla hamur açan yörük kadını anıtsal bir görünümle, tablonun sol tarafında ön plana yerleştirilmiştir. Bu figürün gerisinde ve tablonun sağ kısmında, kız ve erkek olmak üzere iki çocuk figürü görülür. Resmin sol alt köşesinde, zemine serili siyah, gri ve kırmızı çizgili kilim, çocuk figürlerinin oturdukları yer ve figürlerin

arkasında görülen düz fon mekânın kapalı bir yer olduğunu göstermektedir. T. Zaim'in yapıtlarında sıkça rastlanan Anadolu peyzajı, yerini burada kapalı bir mekâna bırakmıştır. Anadolu gerçeğini işleyen T. Zaim, köylü figürlerini minyatürü anımsatan özgün bir üslup ve sevecen bir yaklaşımla işler. Yaşamlarını sürdürdükleri doğal ve toplumsal çevreleri içinde betimlenen figürlerin Anadolu'ya özgü giyim biçimleri, kullanım eşyaları ve yaşam tarzları da yer alır.

Tablonun solunda yer alan heybetli kadın figürü, başındaki örtüsü ve bağlama şekli, giyimi, ekmeğini hazırlarken gösterdiği hüner, yanında yer alan çocuk figürlerinin anlamını vurguladığı annelik görevi ile Anadolu kadını simgelemektedir. Yapıtta, figürün ekmek açtığı, üzerinde yemeğini yediği "sofra" [16] ve onun altında yere serili kilim birer kullanım eşyası olarak, günlük yaşamdaki işlevleri hissedilir.

T. Zaim 'in diğer yapıtlarında da görüldüğü gibi, burada da iki çocuk figürü, Anadolu'nun yaşam gerçeği içinde ve bu gerçeğin bir parçası olarak kompozisyona yerleştirilmişlerdir. Tabloda yeralan kadın ve çocuk figürlerinde yuvarlak yüz, badem göz ve hilal kaş, sanatçının diğer yapıtlarında da görülen ortak özelliklerdir. Sol tarafta görülen kadın figürünün iri yapısına oranla oldukça küçük işlenen çocuk figürlerinin yüzlerinde, çocuğun yaşını ve fiziksel durumunu belirleyici özel bir çalışma görülmez. Bu yüzlerin, kadın figürünün yüzünün daha küçük bir boyutu olduğu gözlenir. Oldukça özensiz çalışılan çocuk figürlerinde başlar, vücuda oranla daha büyüktür. Kadın figüründe Anadolu'ya özgü bir baş bağlama şekli görülür. Figürün başını örten beyaz örtünün altında, boynuna dolayarak bağladığı açık eflatun rengi bir örtü daha bulunmaktadır. Bu örtü figürün başındaki yüksekliği sağlayan "başlık altını" tutar [17]. Figürün yüzünün yan kısımlarından görünen siyah saçları omuzlarından beline doğru uzanır. Yüzde görülen yuvarlak çizgiler vücut formunda da görülür. İlk bakışta, minyatürü çağrıştıran bir yaklaşım görülürse de,

[16] Mürsel Köse, "Kars folklor ve Etnografya Derlemeleri" T. Folk. Araş. Derg. No: 189, yıl 16, 1965. Sofra (Peşkhun): Üzerinde hamur açmak için tahtadan yapılmıştır.

[17] Neriman Görgünay Kırgızoğlu, "Anadolu Türkmen Kadınlarında Baş Süslemeleri". Kült ve San. Derg. İş Bank. Yay. Yıl 1, s. 3, Ağustos-1989, s. 20.

figürler belli bir mekâna hacimli olarak yerleştirilmişlerdir. Renklendirmede ışık-gölge ayrımlarıyla oluşan modellerle geleneksel minyatür sanatının şematik görünümü aşılmıştır. Figürlerin giysilerinde görülen ışık-gölge yüze uygulanmamıştır. Oturan kadın figürün elbisesinin turuncu renginde görülen açık turuncu ve sarı tonlar ışığı yansıtır. Elbisenin etek kısmında, dekoratif bir görünüm içinde verilen kumaş kıvrımları tablonun durağan havasına hareketlilik getirmektedir. Renkler parlak ve canlı olarak kullanılmıştır. Turuncu ve kahverengi tonlar tabloya hakim olup, kilimin ve kız çocuğunun üzerindeki giysinin mavi rengi ile zıtlık içindedir. Figürün bel kısmında görülen kırmızıya yakın koyu turuncu renk vücut formunda derinlik yaratır. Erkek çocuk figüründe görülen gömleğin sarı rengi, çocuğun arkasındaki koyu fonun etkisi ile parlaklık şiddetini arttırmaktadır.

Folklorik bir temanın işlendiği yapıtta, kırsal kesim yaşamından bir görünüm olarak, Anadolu kadını ve beslenmeyle ilgili günlük işi olan hamur açışı, ağır bir yükümlülüğün altında ezilen görünümünden uzak, işini zevkle yapan mutlu bir ifade ile verilmektedir. Yapıt, özgün üslup yaklaşımının yanı sıra belli bir dönemin ve toplumun yaşam tarzını yansıtması bakımından belgesel ve önemli sayılabilir.

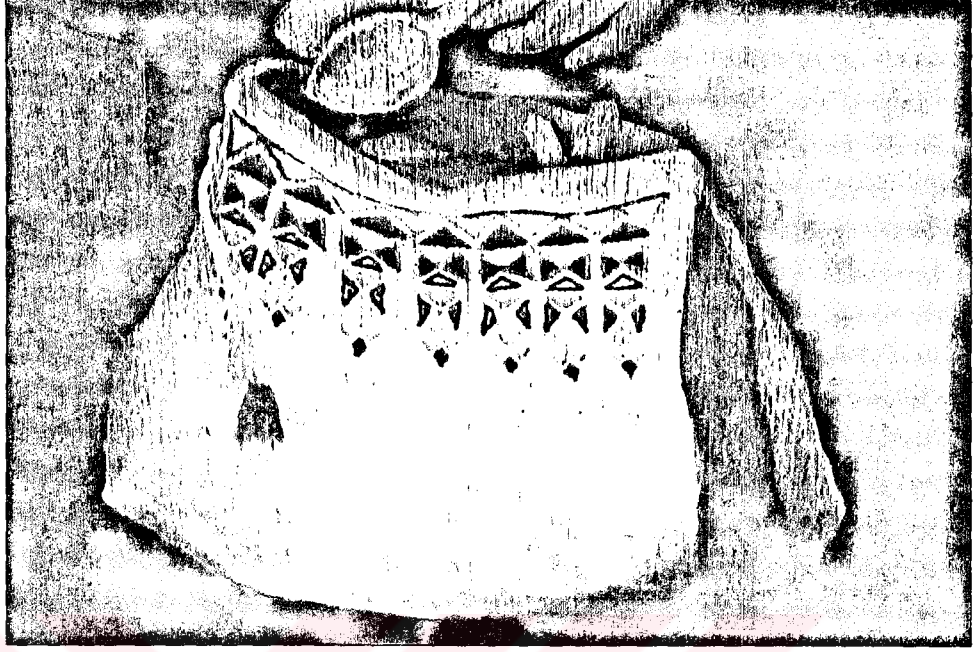


Resim 40: Yörükler

Katalog No	: 24
Yapıtın Adı	: Yörükler
Sanatçısı	: Turgut Zaim [1906-1974]
Bulunduğu Yer	: RHM.
Yapım Tarihi	: Yaklş. 1962.
Boyut	: 134x173 cm.
Teknik	: T. Y.
Açıklama	: Turgut Zaim'in yaklaşık olarak 1962 yılına

tarikhlenen [18] "Yörükler" adlı tablosunda, yörük kadınları ve çocuklar doğal bir çevre içinde betimlenmektedir. Resmin ön planında kalabalık bir figür grubu yer alır. Anadolu yörük yaşamını değişik yönleriyle, kendine özgü gelenekleriyle yansıtmaya çabalarını, kalabalık grubun arasında yer alan "heybe", "tahta kaşık", üzerinde ekmeklerin bulunduğu "sac" ve sağdaki kadının elindeki iplik eğirme aletinde görmekteyiz.

[18] Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, C. 10, s. 5619.



Resim 40 a: Resim'den detay

Biri ayakta ikisi oturmuş olan üç kadın ve biri soldaki kadın figürün kucagında, diğeri figürün dizinin yanında, üçüncüsü de sağda oturan figürün arkasında ayakta durmakta, dördüncüsü sırtı dönük olarak grubun ortasına gelecek şekilde yere oturmuş çocuk figürleri tabloda ön plânı oluştururlar. Günlük yaşamlarından bir sahne oluşturan kadın figürleri, sanatçının diğeri yapıtlarında görmeye alışkın olduğumuz kadın tiplerinin bir versiyonudur. Yuvarlak yüzler, çekik siyah badem gözler ve bunları çevreleyen ince kaşlar, yine yuvarlaklıkların hakim olduğu hacimli vücut yapıları, diğeri yapıtlarda işlenen yörük kadın tiplerindeki simgeci tutumu gösterir. Sağdaki kadın figürünün eli, tahta kaşıklar düşekcekmiş gibi bir his vermesi nedeniyle, kaşık tutma hareketinden uzaktır. Aynı durum, solda oturan kadın figürünün iplik eğirme aletini tutar gibi görünen elinde de görülür. Kadınların giyim biçimleri, diğeri yapıtlarda görülen yörük kadın giyimiyle aynıdır. Oturan figürlerde önden açık üç etek tipi giysiler bulunur. Bellerinde sırasıyla kalın bir kuşak ve onun üstünde geometrik motiflerin bulunduğu ince bir kuşak çapraz şekilde sarılıdır. Sağ tarafta ayakta duran yörük kadının üzerinde, turuncu renk kısa bir cepken, gri-mavi karışımı uzun bir etek ve onun üstünde önlük bulunur. Önlük'te ve önde yeralan heybe de görülen parlak renklerle işlenmiş geometrik motifler folklorik bir öge olarak

geleneksel Türk işleme sanatını ve kullanıldığı yerleri gösterir. Kadın figürlerin başlarında yine gelereksel bir bağlama şekli görülür. Başın üstünde "başlıkaltı" konulmuştur. Figürlerin boynuna sarılı olan örtü bu başlık altını tutar. Bunların üzerinde ise beyaz başörtüler bulunur. Alnın üst kısmında görülen başlık altına gümüş paralar dizilmiştir. Yapıtta, baş süslemesine örnek olarak görülen bir diğer figür, önde arkası dönük olarak oturan kız çocuğudur. Başın orta kısmını kapatacak şekilde ve başa tam olarak geçmeyen siyah, kırmızı ve mavi renkli şapkanın uçlarında da gümüş paralar görülür. Kız çocuğunun beline doğru uzanan saçları çok sayıda ince örgülerle örülmüştür.

Tabloya yerleştirilen üç kadın figürü, Anadolu kadının günlük işleri olan ekmek pişirme, süt sağma, iplik eğirme görevlerini anlatır şekilde gösterilmektedirler. Sağ tarafta oturan figür elindeki kaşıkla heybeden buğdayı çıkarmaktadır. Sağında yeralan buğday kabı ile solunda görülen ekmeğin pişirildiği sac, kadının aynı zamanda ekmek pişirdiğine dair bir işarettir. Onun hemen arkasında ayakta duran kadın figürünün elinde tuttuğu süt kovaşından ve solunda görülen bir çift koyundan anlaşılacağı gibi süt sağma işlemini yaptığı sezilir. Sağ tarafta görülen erkek çocuğunun çanakdan süt içmesi ve öndeki kız çocuğunun süt maşrabasını kadına doğru uzatması, kadının süt sağma görevini ayrıca vurgulayan unsurlardır. Kompozisyon solunda, kucığında çocuğuyla oturan figür ipliğini eğirirken gösterilmiştir. İplik eğirme işlemiyle, figür grubunun ortasına beyaz bir leke olarak yerleştirilen koyunlar arasında da bir bağlantı kurmak mümkündür. Anadolu kadınının koyundan elde ettiği yünü eğirmesi, kumaşını dokuması ve herbiri ayrı bir anlam taşıyan motiflerini işlemesi gibi eski gelenekler canlandırılmaktadır. Değişik yaşlarda gösterilen çocuk figürleri, böyle bir yaşam biçimi içinde yerlerini almakta ve Anadolu kadının annelik görevini vurgulamaktadır.

Öndeki figür grubunun arkasında sarı, turuncu, kahverengi tonlarda, alçalıp yükselen toprak zemin, arka planda görülen karla kaplı beyaz dağlara doğru uzanır. Birbirlerini yükseltileleriyle kesen tepelerin bazı yerlerine küçük ağaç grupları serpiştirilmiştir. Tablonun solunda, orta plânda konumlandırılan figür grubunda, oturmuş durumda dördü kadın ve ayakta duran bir erkek figürüyle beş yörük in-

sanı görülür. Ön plândan oldukça uzakta yer almaları, ayrıntılı bir şekilde işlenmemeleri ve zemin ile kaynaşan renklerle gösterilmeleri, figür grubunu algılamakta güçlük yaratmaktadır. Aynı özellikler, yapının sol köşesine, daha uzak bir mekâna yerleştirilen üçlü grupta da görülür. Yine yapının solunda, arka plânda, binek hayvanı olan ve yöre insanının ulaşımında ve taşımacılıkta kullandığı iki deve yer alır. Figürlerin bulunduğu çevre ve figürler, gerçek görünümünden uzak, daha önce edinilen izlenimlerden yola çıkılarak birer simge halinde gösterilmiştir. Diğer objeler ise kurgusal bir kompozisyonda, özellikle renklendirmede minyatür sanatını anımsatan bir üslupla resmedilmiştir.

Figürlerin giyiminde, turuncu, koyu yeşil, bordo kırmızılar, sarı, gri ve mavi renkler görülür. Etek kısımlarında modeller bu renklerin açık-koyu tonlarıyla verilmiştir. Yapının ortasında görülen stilize edilmiş iki koyun figürü, parlak beyaz renkleriyle yapıtta en açık lekeyi oluşturur. Kadın figürlerin başörtülerinin ve arka plânda dağlarda görülen beyazlıklar bu açık lekeyi tabloda sürdürürler. Işık etkisinin görülmediği kompozisyonda, renkler kendi içlerinde açılıp-koyulaşmaktadır. Gökyüzü, düz bir boyama şekliyle koyu mavi tonda renklendirilmiştir. Ayakda duran figürün cepkeninin turuncu rengi, erkek çocuğun gömleğinin sarı rengi, toprak zeminde görülen sarı ve turuncu tonlar gökyüzünün mavi rengiyle kontrast içindedirler. Arka plânda dağlarda görünen mavi, beyaz ve turuncu tonların birbirleriyle kaynaşımı bu tezadı yumuşatır.

Anadolu yörük insanının yaşam biçimleri, giyim kuşamları, günlük kullanım eşyaları, yaşanan doğal çevre içinde gösterilen bu kompozisyonda, yörüklerin yaşadığı dönemin gelenek ve göreneklerini açık görsel işaretlerle yansıtıcı bir tavır ve minyatür sanatından esinlenen özgün bir üslupla verilmeye çalışılması yapıta belgeci bir değer kazandırır. Özetle yapıt, kompozisyon olarak yapaydır ama folklorik olarak belgeseldir.



Resim 41: Halı Dokuyanlar

Katalog No : 25

Yapıtın Adı : Halı Dokuyanlar

Sanatçısı : Turgut Zaim [1906-1974]

Bulunduğu Yer : Özel Koll.

Yapım Tarihi :

Boyut : 38x50 cm.

Teknik : Guvaj.

Açıklama : "Halı Dokuyanlar" adlı bu yapıtta, yörük in-

sanı yaşadığı çevre ile birlikte ele alınarak, onların günlük yaşamlarından bir görünüm betimlenmektedir.

Resmin ön plânında, iki kadın ile bir kız, bir erkek olmak üzere iki çocuk figürü bulunmaktadır. Figürlerden başka, değişik kullanım eşyalarında ön plâna yerleştirilmiştir. Tablonun sol alt kısmında, çukur bir bakır kap, sağ tarafta ise bir testi yer alır. Kadın figürlerinden sol tarafta olanı, sırtı dönük olarak yere oturmuş ve tezgahta halı

dokumaktadır. Diğer kadın figürü ise, onun biraz gerisinde yere oturmuş, izleyiciye doğru bakmaktadır. Çocuklardan erkek olanı, iki kadın figürünün önünde bulunan boşluğa yerleştirilmiştir. Kız çocuğu ise, tablonun solunda, tezgahın arkasından bakmaktadır.

T. Zaim'in yapıtlarının genelinde olduğu gibi, burada da kendine özgü olan bir biçim, renk ve kompozisyon anlayışı dikkati çekmektedir. Sanatçı, biçim renk ve konularını yerel kaynaklarda aramıştır. Figürlerde, minyatüre atıf yapar bir biçimde imgeleştirme görülür. Yuvarlak yüz, badem göz ve gözlere paralel çizilen ince kaş, sanatçının bütün figürlerinde görülen ortak bir özelliktir. Yörük kadınları kendi geleneksel giysileri içindedir. Figürler yumuşak ve yuvarlak çizgilerin hakim olduğu desen anlayışıyla oluşturulmuştur. Bu figürlerde, minyatürde olduğu gibi imgeleştirme yoluna gidilmesine karşın, figürler yerleştirildikleri zemine oturan üç boyutlu görünümündedir. Perspektif kullanımıyla derinlik sağlanmıştır.

Yapıtta, Anadolu insanının geçim kaynağını ve sanatını oluşturan dokuma ve kullanım eşyaları birer Türk motifi olarak, doğal çevre içinde, kırsal kesim yaşamında yerini alır. Göçebe bir yaşam süren yörük insanının doğa ile bütünleşmelerini gerektiren yaşam biçimleri, yapıtta açıkça görülür. Figür'lü grubun arkasında, yapıtın sağ üstünde görünen yörük çadırı, göçebe toplumun yaşadığı yeri simgeleyen bir unsur olarak arka fona yerleştirilmiştir. Burada Anadolu insanının yaşadığı ana mekân doğadır. Figürler zor yaşam şartlarına rağmen, izleyiciye gülümseyen mutlu bir ifade ile bakarlar.

Renkler yine minyatürü anımsatacak biçimde, saf, canlı renkler olup, desenin yumuşaklığını bozmadan açılıp koyulaşmaktadır. Sıcak ve soğuk renkler bir arada şiirsel bir uyum içinde verilmiştir. Kadın figürlerin üzerindeki giysilerin açık mavi ve beyazı, tezgahdaki dokumanın kırmızı rengi, sağdaki figürün başında bağlı olan kırmızı örtü ve önünde bulunan testinin kırmızısı ile canlılık kazanmaktadır. Ön plânda, figürlerin bulunduğu zemin sıcak renklerle boyanmıştır. Arka plânda görünen yükseltiler koyu yeşil fırça tuşları ile verilmiştir. Gökyüzünün koyu mavi rengi ve koyu renk lekeleri ön plânla kontrastlık yaratmaktadır. Kompozisyonda yeralan figürleri ve objeleri aydınlatan ışık kaynağı belirgin değildir.

Dönemin Anadolu insanını ve yaşadığı doğal çevreyi betimleyen yapıt, aynı zamanda, yaşam biçimine ilişkin olarak, dokumacılık, giyim-kuşam, kullanım eşyası gibi folklorik özellikleri göstermesi bakımından da belgesel niteliktedir.





Resim 42: Beşik

Katalog No	: 26
Yapıtın Adı	: Beşik
Sanatçısı	: Turgut Zaim [1906-1974]
Bulunduğu Yer	: Özel Koll.
Yapım Tarihi	:
Boyut	: 58x100 cm.
Teknik	: T. Y.
Açıklama	: Turgut Zaim "Beşik" adlı yapıtta, iki çocuğu

ile gösterilen bir yörük kadını konu olarak betimlemiştir.

Tablonun sağ alt köşesine çapraz gelecek şekilde yerleştirilen beşik ön plânı oluşturur. Bunun hemen gerisinde tablonun büyük bir kısmını kaplayan kadın figürü yeralır. Kadının arkasında, sol tarafta bir kız çocuğu görülür. Ahşaptan yapılmış beşiğin ön yüzeyinde mavi renkli geometrik motifler görülür. Beşiğe iki sıra kırmızı ve mavi renkli geometrik motifli bir kuşak sarılmıştır. Bu kuşağın, beşik sal-

landığında, bebeğin düşmesini önleme işlevine sahip olduğu düşünülür.

Kadın figürü, T. Zaim'in diğer yapıtlarında da görmeye alışkın olduğumuz yörük kadın tiplerinin bir versiyonudur. Başında yöreye özgü baş bağlama şekli görülür. Alnındaki gümüş paralar ve boynuna takılı mavi, kırmızı renkli boncuklar süs eşyasını oluştururlar. Giysisi, önden açık elbise, belinde kalın siyah kuşak, beyaz gömlek ve önlükten ibarettir. Siyah kuşağın üstüne mavi renkli ve geometrik motifli ince bir kuşak sarıdır. Bu giyim şekli, diğer yörük kadını konulu yapıtlardaki giyim şeklinin bir benzeridir. Beyaz önlüğe asılı, düşecekmiş gibi duran alet, iplik eğirmek için kullanılmaktadır. Anadolu kadının uğraşlarını vurgulayan bu tür motifler, T. Zaim'in diğer kompozisyonlarında da görülür. Yuvarlak çizgilerin hakim olduğu, ağır kütsel görünümlü figür, sağ kolunu dizine dayamış, eliyle izleyiciye bir şeyler söylemek ister gibidir.

Figür grubunun arkasında, Güney Anadolu evlerini çağrıştıran, düz toprak damlı yapılar görülür. Bunlar bir yamaca üst üste istiflenmişlerdir. Yapılar iki katlı olup, cepheden gösterilmiştir. Sağ tarafta, evlerin önünde şematik olarak çizilmiş siyah renkli bir hayvan motifi bulunur. Onun hemen solunda, evlerin arasında görünen boşluk, yukarıya doğru çıkan, bir sokak olduğu izlenimi yaratır. Ön planda, figürlerde görülen netlik ve titiz çalışma, peyzajda görülmez. Evler birbirleriyle kaynaşan bir görünümle hiç de ayrıntılı çalışılmamıştır.

Ön plânda, kadının elbisesinin koyu sarı ve turuncu rengi, beşğin kahverengisi, kız çocuğunun gömleğinin pembe rengi sıcak renkleri oluşturarak dikkatin ön plânda yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Figür grubunun arkasında görülen peyzaj ise, açık mavi, beyaz ve yeşil renk tonlarıyla işlenmiştir. Evlerin çatılarında, pencere boşluklarında ve toprağın renginde sarı renk tonlarının kullanıldığı görülür. Peyzajın mavi rengini, kadının belindeki mavi kuşakta, alnındaki gümüş paraların renginde bulmak olasıdır. Belirgin bir ışık kaynağının bulunmadığı yapıtta, gerçeğe uygun gölgelendirmeler de görülmez. Renklendirme, minyatür tarzında olup, düz bir boyama şekliyle yapılmıştır. Işık gölgenin kullanılmadığı yapıtta, renkler, yer yer kendi renk tonları içinde açılıp koyulaşmaktadır.

Kırsal kesim yaşamının zor koşullarında çalışan ve yaşamını sürdüren Anadolu kadının burada, annelik görevi vurgulanmaktadır. Yapıt, Anadolu figürlerini, giyim-kuşamlarını, yaşayış biçimlerini ve yaşanılan çevreyi göstermesi bakımından folklorik değer taşımaktadır.





Resim 43: Türbeli Kompozisyon

Katalog No : 27

Yapıtın Adı : Türbeli Kompozisyon

Sanatçısı : Turgut Zaim [1906-1974]

Bulunduğu Yer : Özel Koll.

Yapım Tarihi :

Boyut : 40x55 cm.

Teknik : T. Y.

Açıklama : "Türbeli Kompozisyon" adlı bu yapıtta, tema olarak, Anadolu mimari görünüşleri önüne yerleştirilmiş yörük kadını ve bulunduğu çevre işlenmektedir.

Bağdaş kurarak oturan kadın figürü tablonun sol kısmında, ön plâna yerleştirilmiştir. Vücut yapısı oldukça iri ve abartılı işlenmesine rağmen, figürün elleri daha küçüktür. Figür sağ koluna doladığı yünü eğiriyor gibi gösterilmiştir. Giysileri ise dönemin yörük kadın giyimini gösterir. Figürün başında geleneksel baş bağlama şekli görü-

lür. Başta görülen yükseklik, örtünün altına yerleştirilen "başlıkaltı" ile sağlanmaktadır. Figürün alnında, üzerine gümüş paralar yerleştirilmiş, ucu oyalı sarı renkte bir örtü bağlanmıştır. Figürün boyunda, köylü kadınının süs eşyasını oluşturan kırmızı, sarı, siyah renkli boncuklar ve gümüş paralar dizilidir. Parlak mavi renkli elbise göğüs kısmında önden açıktır. İçinde ise beyaz gömleği bulunur. Figürün belinde, renk olarak bedeni ikiye bölen geniş, siyah bir kuşak sarıdır. Bu kuşağın üstüne koyu mavi ve kırmızı konturlu ince bir kuşak çapraz şekilde bağlanmıştır. Figürün dizlerini örten kırmızı renkli örtününde giysiyi tamamlayan önlük olduğu söylenebilir. Figürün sağ tarafında, ön plânda bir mısır çuvalı bulunmaktadır. Siyah ve beyaz çizgili çuvalın üstünde şerit halinde geometrik motifler göze çarpar. Burada, mısır çuvalı, Anadolu kadının iplik eğirme, dokuma becerilerinin yanında, geçimlerini topraktan sağlayan tarım kültürlerini de vurgulamaktadır.

Yapıtın sağına yerleştirilen örgülü siyah saçlı kız çocuğu kompozisyonda ikinci bir plâni oluşturur. T. Zaim'in yerel konulu bazı tablosunda görülen çocuk figürleri yaşamın bir parçası olmalarının yanında, Anadolu kadınının doğurganlığına da bir işaret olarak belirtilebilir. Tabloda yeralan her iki figürde de, gerçekte bağdaşmayan, imgeleştirmeye giden bir yorumlama gözlenir. Aynı özgün yaklaşım kadın figürünün arkasından başını sevimli bir görünümlü uzatan merkepte de görülür.

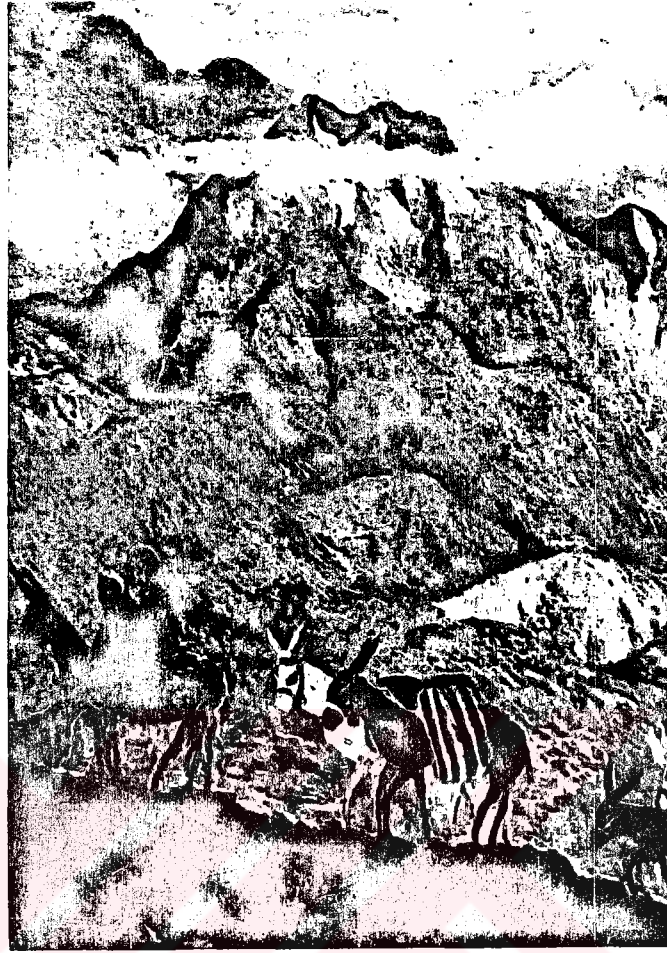
Tablonun üst kısmına yerleştirilen mimari görünümler öndeki gruba fon oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, yaşanan bir çevre olarak, içerdği Anadolu mimarisi görünümüyle yerel bir değer de taşır.

Peyzajda görülen mimari yapılar, perspektife uygun olarak, öndeki figür grubuna göre daha küçük boyutta çizilmiştir. Arka plânda görülen evlerin üst üste yerleştirmesi, birbirlerini kesen görünüm, evlerin bir yamaca yerleştirildiklerini gösterir. Yapılar iki katlı olup, cepheden gösterilmişlerdir. Dışa kapalı bir mimari anlayış yansıtırlar. Evlerin alt duvarlarına pencere açılmamıştır. Pencere üst katta bulunmaktadır. Arka plâna doğru üst üste sıralanan evlerin arasında görünen toprak zemin, evlerin yeraldıkları mekân duygusunu kuvvetlendirmektedir. Sol üstteki boş zeminde ve kümbetin arkasında, bu görünümü süsleyen ağaç motifleri bulunur. Kadın figürünün tablo-

nun soluna kayan yerleřtiriminden doęan saę űst bořluęa, altı dilimli, konik űrtű sistemiyle bir kűmbed yerleřtirilmiřtir. Kűmbetin etrafında daęınık gűrűnűmlű mezar tařları gűrűlűr. Yerleřim yerinin hemen bařında bulunan mezar yapısı, Anadolu insanının inançları gereęi űlűye ve űlűmden sonraki yařama verdikleri űnemi belirtmektedir. Mezarlıęın yerleřim yerine yakın olması, yerli halkın űlen yakınlarını sık sık ziyaret etme geleneklerine baęlanabilir.

Tablonun renklendiriliřinde, űn plândaki mavi renk ile, arka plândaki sarı ve turuncu renklerin zıtlıęı dikkati çeker. űn plânda, kadın figűrűnűn giysisinin mavisini, bařındaki űrtűnűn beyazı ve mısır çuvalındaki siyah-beyaz çizgiler parlak ve bűyűk renk lekeleri olarak dűzgűn bir řekilde boyanmıřtır. Bu renkler daha rahat bir fırça sűrűlűřűyle boyanan peyzaj gűrűnűműnde de yansımalarını bulur. Kadın figűrűn elbisesinin mavisini ve mısır yapraklarının mavimsi yeřilini, peyzajda gűrűlen aęaçların ve sol űst kűřeye sıkıřıp kalan gűkyűzűnűn mavisinde gűrűlűr. Ayrıca toprak zeminin sarı rengi içine katılan yeřil tonlarda űn plân ile baęlantıyı kurmaktadır. Arka plânda gűrűlen kűmbed ve evlerin kiremitlerinin pembe kırmızı renkleri peyzaja belirginlik saęlayarak űn plâna çıkarmaktadır. Figűr grubunun arkasındaki zeminin sarı, turuncu ve yeřil tonları içeren toprak rengi, evlerin arkasında da devam ederek onlara fon iřlevi yapmaktadır. Topraęın sarı rengi, kadın figűrűn alnını kapatan űrtűde de gűrűlűr. Belirgin bir ışık kaynaęının kullanılmadıęı yapıtta, renkler kendi içinde açılıp koyulařırlar. Figűrűn bařındaki beyaz űrtűnűn yűzű űrten űn kısmında çizgisel ve gri mavi tonlarda gűlgelendirmeler gűrűlűr. Gűlgelendirmeler ışık etkisinden uzak olup formları belirleyici niteliktedir.

Yapıtta konu edilen yűrűk kadını, ocuk figűrű ve T. Zaim'in hemen her kompozisyonuna ekledięi hayvan figűrű olarak merkep, yařayan bir evre içinde verilmektedir. Konu edilen Anadolu figűrleri ve peyzajı oluřturan Anadolu mimari yapıları hakkında bilgi vermesi açısından yapıtın folklorik ve belgesel bir deęer tařıdıęı sűylenebilir.



Resim 44: Erciyes'e Tırmanış

Katalog No : 28

Yapıtın Adı : Erciyes'e Tırmanış

Sanatçısı : Turgut Zaim [1904-1974]

Bulunduğu Yer : Özel Koll.

Yapım Tarihi : 1939

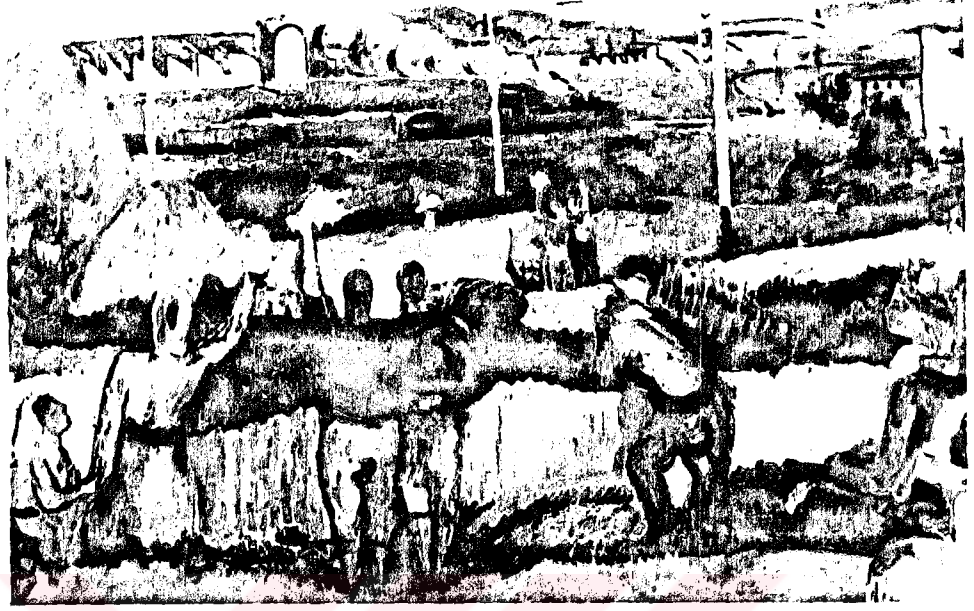
Boyut : 30x40 cm.

Teknik : Guvaj.

Açıklama : Yapıtlarında konu olarak yerel temalara ağır-

lık veren T. Zaim, "Erciyes'e Tırmanış" adlı kompozisyonunda, doğa ile iç içe olan yöre insanının yaşamından bir görünümü betimlemektedir.

Tablodaki kompozisyon düzenine bakıldığında, figürlerin ve merkeplerin yer aldığı zemin, dağlar ve gökyüzü üç bölüm olarak dikkati çeker. Ön plânda görülen koyu renkli kayalık, soldan sağa doğru inen bir eğim ile uzanmaktadır. İkişerli gruplar halinde peşpeşe sıralanan



Resim 45: Tren Seyreden Köylüler

Katalog No	: 29
Yapıtın Adı	: Tren Seyreden Köylüler
Sanatçısı	: Bedri Rahmi Eyüboğlu [1913-1975]
Bulunduğu Yer	: RHM.
Yapım Tarihi	: 1935
Boyut	: 100x120 cm.
Teknik	: T. Y.
Açıklama	: Sanatçının 1935 yılında gerçekleştirdiği "Tren Seyreden Köylüler" adlı yapıtında, cumhuriyet sonrasında, Anadolu- dan ve Anadolu köylüsünden bir kesit betimlenmektedir. Dönemin getirdiği yenilikler ve bu yeniliklerin Türk köylüsünce sevinç ve coş- kuyla karşılanması, tema olarak kompozisyonda verilmektedir.

Resimde ön plâni, serbest fırça kullanımıyla renklendirilen zemin üzerinde, yüzleri trene dönük beşi kadın, üçü erkek sekiz figür oluşturur. Kadın figürleri, diğer figürlerden daha önde ve yapıtın sağ alt köşesinde arka arkaya oturmuş halde olup, üçüncü figürü oluşturan kız çocuğu ise ellerini arkadaki figürün boynuna sarmış ayakta durmaktadır. Bu figürler başlarına, renk pırıltılarıyla ifade edilmiş oyalı yazmalar bağlamışlardır. Değişik bağlama şekillerinin görüldüğü bu oyalı yazmalar, belirgin özellikler göstermezler. Bu üçlü gru-

bun solunda, beyaza boyanmış bir set üzerine dirseği ile dayanmış bir erkek figürü yeralır. Onun biraz ilerisinde birbirine sarılmış iki figürden biri, elindeki mendili, adeta treni selamlar bir tavırla sallamaktadır. Yapıtın solunda görülen iki kadın figüründen biri oturmakta, diğeri ise mendiliyle bu coşkulu ortama katılmaktadır. Bu sevinci yaşayan başka bir ikili figür grubunu tablonun ortasına doğru, trene daha yakın bir yerde görmekteyiz. Yapıtta yeralan figürler, titiz bir desen anlayışından uzak, renk lekeleri ve serbest fırça kullanımıyla resmedilmiştir. Bu özellikler, tablonun bütününde de görülür. Özellikle soldan sağa doğru, aynı düzlemde yerleştirilen bu beş figürde de hareketler kontur çizgileri ile verilmiştir. Resmin sağ ön kısmına yerleştirilen, iki kadın, bir kız çocuğundan oluşan üçlü figür grubunun oturuş biçimleri, yüzleri, yerleştirimleri daha belirgindir. Figürlerdeki bu netlik, diğer figürlerde daha da azalmaktadır.

Üçlü kadın grubunun yeniliklere durgun ve şaşkın vaziyette bakmaları, ellerinde mendilleriyle sevinçten birbirlerine sarılmış figürlerin hareketli görünümüne tezat oluşturur. Figürler, kompozisyonda değişik renklerle oluşturulan, farklı düzlemlerde yeralır. Bu renkler Anadolu'ya has renkler olup, kimi yerde başak sarısı, kimi yerde mor, kimi yerde yeşil gibi açık koyulu tonlarda kullanılmıştır.

Resmin hemen hemen orta kısmında görülen iki figürün bulunduğu yerden arka plâna doğru, Cumhuriyet sonrasında yurda getirilen yenilikler burada gösterilmiştir. İkili figür grubunun sağında bulunan elektrik direği ve diğer iki direk, kompozisyonda dikeylilikler oluşturarak, sola doğru yer alırlar. Sol tarafta bulunan saman yığınlarının arkasından dumanı tüterek çıkan kırmızı vagonlu tren, köylülerin sevinç gösteriler karşısında, arka plândaki dağlara doğru uzanan raylar üzerinde süzülerek ilerlemektedir. Trenin yer aldığı mekânın sağında, kahverengi konturlarla gelişigüzel çizilmiş bir yapı görülür. Bu yapının, köylülerin yerleşim yerlerini gösterebileceği gibi, bir tren istasyonu olduğuda düşünülebilir. Trenin arkasında görülen, beyaza boyanmış olan fabrika yapısı, sanayiide kalkınmayı simgelemektedir. Bunun sağında, gerilerde ikinci bir fabrika yapısı daha görülür. Tablonun en arka plânında, sağa doğru uzanan yükseltileriyle dağlar

yeralmaktadır. Gökyüzünün çok az yer kaplamasına karşın tablonun hemen hemen tüm yüzeyi konunun anlatımı için kullanılmıştır.

Yapıtta yeralan figürler, elektrik direkleri, tren, fabrika yapıları ve değişik mekânları gösteren renk lekeleri, ön plândan arka plâna doğru gidildikçe derinlik yaratmaktadır. Trenin yatay bir şekilde kompozisyona yerleştirilmesine karşın, demiryolunun kavisler çizerek dağlara doğru ilerlemesi yapıtta, derinlik duygusunu artırır. Zemini oluşturan renk lekeleri ve tren yatay çizgiler oluştururken, elektrik direkleri mavi, beyaz parlak renkleriyle bu yataylığa karşılık verir.

Ön plânda köylülerin bulunduğu zeminde görülen sarı renk, burasının buğday tarlası olduğunu vurgulamakta ve parlak rengiyle dik-kati figürlere çekmektedir. Koyu renkler arasında yeralan ve bu renklere kontrast oluşturarak canlılığı sağlayan ikinci bir sarı rengi orta plânda görmekteyiz. Tabloda en açık ve parlak renk olan sarı rengin yanında beyaz renk lekeleri de görülür. Bu renkler, koyu renklerin arasına yerleştirilerek, tabloda aydınlık bir görünüm sağlanmıştır. Sarı, mor, turuncu-mavi, kırmızı-yeşil gibi zıt renkler ve bu renklerin nüansları serbest fırça darbeleriyle bir arada kullanılmıştır. Bu renk zenginliği, Anadolu'nun canlı ve sıcak ortamını yansıttığı gibi, tabloya hareketli bir atmosfer de getirmektedir.

Cumhuriyet sonrası kalkınma plânını gösteren, elektrik, demiryolu, fabrika, endüstri ve sanayii yapıları gibi yenilikler ve bu yeniliklerin kırsal kesimlere yayılımını gösteren peyzaj ve figürler, resmin yapıldığı dönemin ideolojisini yansıtmaları bakımından, yalnız resimsel değil, belgesel bir değer de taşımaktadır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Osmanlı devletinin batılı yeniliklere açılması, batıyla kurulan kültür etkileşimini hızlandırmış, ve bu etkileşim en yoğun biçimiyle sanata yansımıştır. Batılılaşma süreciyle ve batılı etkilerle bağlantılı olarak değişim evrelerini yaşayan geleneksel minyatürsanatı, 19. yüzyılda yerini, teknik, malzeme ve kompozisyon bakımından minyatürden farklı olan tural resmine bırakmıştır. Minyatürden tuval resmine geçişte değişim sadece teknik ve malzeme bakımından değil, ele alınan konularda ve kullanılan biçimlerde de söz konusudur.

Türk resminde folklorik öğeler adıyla gerçekleştirilen bu çalışmada, 16. yüzyıl minyatür resmi, batılılaşma ve Cumhuriyet dönemi göz önünde bulundurularak 1940'lar kadar olan dönemde, Türk resminin genel bir gelişim çizgisinin verilmesinin yanında asıl amaç; Türk resminde konu olarak ele alınan folklorik öğel öğelerin incelenmesine dayalıdır. Bununla bağlantılı olarak, folklorik konulara yönelimi sağlayan etkenler ve bu yönelimin yoğunlaştığı cumhuriyet dönemi ayrıca inceleme konusu olmuştur.

İncelenen yapıtlarda üzerinde titizlikle durulan öğeler, halka ve halk kültürüne dayalı temalardır. Giriş bölümünde açıklanan "halk kavramı"na göre, sadece kırsal kesim değil, kent insanı da yerel özellikler taşımaktadır. Fakat, dış etkilere açık olan kent yaşamı, kırsal kesime oranla geleneksel yaşamdan nispeten uzaklaşmıştır. Bu nedenle, Araştırmamızda, kırsal yöre insanı, geleneksel yaşam biçimi ilk basamak olarak değerlendirilmiştir.

Toplumun yaşam geleneğinin/kültürünün göstergesi olan folklorik öğe/öğeler belirli dönemlerde yapıtlara konu olmuştur. Bunun ilk örneklerine Osmanlı şenliklerinin görüntülendiği geleneksel minyatür resminde rastlanır. Saray çevresiyle ilgili olaylarda düzenlenen bu şenliklere her kesimden halk aktif olarak katılabilmekteydi. Geçit alayına katılan esnaf loncası, toplum içindeki mesleklerini tanımlayıcı hüner ve becerilerini göstermekteydiler. Geçite katılan esnafların aynı zamanda, Osmanlı toplumu içinde yaşayan-meslek çeşitlerini

göstermesi ve sınıflaması bakımından belgesel bir yaklaşım da görülmür.

Bu minyatürlerde, esnaflar, çalıştıkları mekânı simgeleyen, adeta bir tiyatro dekoru sunan, tekerlekli yürüyen sahneler üzerinde, mesleklerini/sanatlarını icra ederek, günlük yaşamlarından görünümüler oluşturmaktadırlar. Saray yaşamıyla bağlantılı olarak düzenlenen bu şenliklerde dönemin halk yaşamı, folklorik öge/öğeler olarak belgeci bir nitelikte resimlendiği gözlenir.

17. yüzyılın sonlarında Avrupa ülkeleriyle kültür ilişkilerine girilmesi bütün sanat dalları gibi minyatürü de etkilemiştir. Batı resminin etkileri, iki boyutlu bir resim sanatı olan minyatürde üçüncü bir boyutun aranması, yeni biçimler, yeni üslup denemeleri ile kendini göstermiştir. Bu değişiklikler önce konu seçiminde dikkati çeker. Albümlerde toplanan tek yaprak halindeki kır sahneleri, kıyafet ve çiçek resimleri, portreler tarihi konulu minyatürlerin yerini alır.

Bu dönemde oluşturulan kıyafet albümleri hem yeni bir konu hem de yerel bir özellik olarak dikkati çeker. 18. yüzyılda Osmanlı toplumunun batıyla kurduğu kültür etkileşimi iki yönlü gelişim göstermiştir. Bu dönemde, Osmanlı'nın batı yaşamına olduğu kadar, batının da Osmanlı kültürüne açılımı söz konusudur. Avrupa'lılar Osmanlı'nın yaşam biçimine, giyim-kuşamına ilgi duymaktadır. Doğu dünyasına artan bu ilginin ilk aşamaları Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar inmektedir. Bu dönemde Osmanlı sarayına davet edilen Gentile Bellini, Costanzo da Ferrara gibi sanatçılar Türk yaşamını, Türk kıyafetlerini belgeleyen çalışmalar yapmışlar ve bu resimler batılı bir çok sanatçıya esin kaynağı olmuştur [19].

Avrupa'yla kurulan siyasal, ticari ve kültürel ilişkiler, bir çok diplomat, tüccar ve gezgini Türkiye'ye getirmiştir. Gezgînler Türkiye'ye ait anılarını, izlenimlerini yayınlarken, Osmanlı yaşamını ve kıyafetlerini belgeleyen resimleri seyahatnamelerine eklemişlerdir. Batılıların doğu ilgisiyle gerçekleştirdikleri bu çalışmaları, dönemin Osmanlı

[19] G. Randa, "1911 Turquerie Sergisi Üzerine", Sanat Tarihinde Doğu'dan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri. Sandoz Kültür Yay. No: 11, 1989.

toplum yaşamıyla ilgili olarak içerdikleri tarihi ve belgesel bilgiler bakımından önemli bir yer tutmaktadır.

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra saray çevrelerinde de, bu modaya uyularak kıyafet albümleri hazırlanmıştır. Bu albümlerde çeşitli ülkelerin giysilerinin tanıtılmasının yanında çoğunlukla saray çevresindeki resmi kıyafetler resimlenmiştir. Bu kıyafet resimleri teknik, malzeme ve üslup bakımından minyatürden oldukça farklı bir boyuta ulaşmıştır. Geleneksel minyatür resmi değişime uğrayarak, batılı biçim ve tekniklere yerini bırakırken, 18. yüzyılın sonlarına doğru Türk resim sanatı bir başka uygulamada, duvar resminde gelişimini sürdürmüştür. Figürsüz manzara resimlerinden oluşan bu duvar resimlerinde perspektif, üçüncü boyut arayışları devam etmiştir.

Batılı anlamda tuval resmine geçiş ve bu tekniğin Osmanlı toplumu içinde gelişimi, toplumun kültür yapısıyla doğrudan bağlantılıdır. Üç boyutlu tasvir sanatı, Osmanlının dinsel inanç felsefesiyle bağdaşmamaktadır. Bu nedenle başlangıç aşamalarında manzara, natürmort gibi doğal, figürsüz resim türlerinin işlendiği düşünülebilir. Ayrıca, yeterli anatomi bilgisine sahip olmayan sanatçılardan, akademik düzeyde sağlam bir desen ve renk anlayışı da beklenemezdi.

Cumhuriyet öncesi dönemde yaşayan Osman Hamdi Bey, akademik üslupta betimlediği figür ve figür gruplarını, resimde odak noktası olarak işleyen öncü bir sanatçı olarak değerlendirilmektedir. Batılı bir akım olan Orientalizm akımına uygun, doğu dünyasını yansıtan kompozisyonlarında yer alan figürlerin davranışları, giysileri, ayakta duruşlarında ve oturuşlarındaki tavır belli bir kültürü yansıtmaktadır. Yapıtlarında gerçeğe uygun olarak resimlediği Türk motiflerini, dönemin yaşanan çevresini, figürlerin giyim kuşamlarını folklorik öğeler olarak belgeci bir yaklaşımla göstermiştir. "Tavla Oynayan Zeybekler" örneğinde olduğu gibi Zeybek giyiminin ve mekânının gerçeğe uygunluğunun yanında, figürlerin duruşları, yansıttıkları ifade Anadolu insanının mütevekkil görünümünü aşan düzeydedir.

19. yüzyıl boyunca süregelen yenilenme çabaları ve benimsenen yeni yaşam biçimi toplumun üst düzeyinde kalmakta, halk tabakası ise bu değişimlerden uzak, ekonomik baskılar altında ezilmektedir. Yenileşme sürecinin köklü bir anlam kazanabilmesi ve toplumsal ta-

bakalar arasında eşitsizliğin ortadan kaldırılabilmesi için, Osmanlı saltanatına son verilerek, cumhuriyetin ilan edilmesi gerekmiştir. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti kuruluş niteliğine uygun olarak bir "halk devleti"dir.

Türk resminde, Cumhuriyetin kuruluşunu izleyen yıllarda, büyük bir sanatçı topluluğunun yerel konulara eğildikleri görülür. Bu yönelim kendiliğinden değil, yeni kurulan devletin ard arda gerçekleştirdiği devrimlerin sanata yansması sonucu olmuştur. Atatürk'ün "halkçılık" ilkesi ve halkı ön plâna çıkarmaya yönelik alınan kararların önemli bir rolü vardır.

Batıya resim eğitimi için giden 1914 (izlenimci) kuşağı, yurda döndüklerinde kendilerin 1. Dünya Savaşı'nın yaşandığı bir ortamda bulmuşlardır. Ülkenin bağımsızlığı yolunda verilen milli mücadelenin ve Türk askerinin kahramanlıklarını belgelemek amacıyla resimlenmesi düşünülmüştür. Bu amaçla, 1914-1918 yılları arasında Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın isteği üzerine Şişli'de bir resim atölyesi kurulur. 1914 kuşağı, bu atölyede dönemin yaşanan olaylarına ilişkili olarak, savaş ve asker konulu resimler yapmışlardır. Ressamlar savaş sahnelerini ya haması bir destan havası içinde göstermiş, ya büyük bir hareket dinamizmi içinde ortaya koymuş ya da savaşın duygusal yanını vurgulamışlardır. Bu resimler ilk kez 1918'de Galatasaraylılar yurdunda halka gösterilmiş, daha sonra sergilenmek üzere Viyana ve Berlin'e gönderilmiştir.

1923'de Cumhuriyet'in kuruluşuyla, yeni Türkiye'nin çağdaşlaştırılması yolunda ard arda gerçekleştirilen devrimler, toplumun siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamına bir çok yenilikler getirmiştir. Her alanda olduğu gibi sanat alanına da devlet desteği sağlanmıştır. 1926'da Sanayii Nefise Mektebi'nin adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilerek, Fındıklı'daki Cemile Sultan çift kısırlarından birine yerleştirilmiştir. Aynı yıl bu kuruma müdür olarak atanan N. İsmail 1933'te bakanlığa sunduğu bir raporda, sanatçılara devlet desteğinin sağlanması ve Türk devrimlerinin geniş toplum tabakalarına yayılması için, sanatçılardan yararlanılması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca bu raporda; bina ve gemilere sanat eserlerinin konma zorunluluğunu içeren bir yasa çıkarılması, Milli Kurtuluş Savaşı'na ait resimlerin bir devrim müzesinde toplanması, bu resimlerin röpro-

düksiyonlarının sanatçılara yaptırılarak, okullara, kırlalara; köylere dağıtılması üzerinde durulmakta ve sanatçıların sosyal güvenlik haklarına kavuşturulması için bir yasa düzenlenmesi gerektiği belirtilmektedir [20].

Cumhuriyet'in 10. yıldönümünü kutlama amacıyla düzenlenen Kurtuluş Savaşı ve Atatürk Devrimleri'nin konu edildiği "1. İnkılâp Sergisi" bu raporun sunulduğu 1933 yılına rastlar.

Dönemin CHP Hükümeti, devletin halkçılık ilkesine dayalı olarak, sanat ve kültür alanlarındaki eğitim programlarını toplumun en alt kademelerine kadar yayma düşüncesiyle, 1932'de halk evlerini kurmuştur. N. İsmail'in 1933'de hazırladığı raporunda ön gördüğü gibi, burada Atatürk devrimlerinin geniş toplum tabakalarına yayılmasında ve halkın eğitiminde sanata ve sanatçıya büyük görevler yüklemiştir. 1934'de yeni halk evlerini açma nutukunda İsmet Paşa, halkın yetişmesinde/eğitiminde güzel sanatları bir uyarıcı/yönlendirici olarak görmektedir[21].

Bu dönemde, milli mücadele ve Türk devrimlerini kapsayan konularıyla, halkın eğitilip, bilinçlendirilmesinde, resim sanatı aktif/etkili durumdadır.

Devletin, halka yönelik bu politikasının bir başka yönü de, doğal çevreleri içinde, kendilerine özgü yaşam gelenekleriyle Anadolu insanının el değmemiş yeni bir konu olarak sanatçıların karşısına getirilmesidir.

Devlet eliyle gerçekleştirilen bu yönlendirme, 1938-1943 yılları arasında düzenlenen "yurt gezileri"yle devam etmiştir. Anadolu'nun farklı yörelerine gönderilen sanatçılar, yerel halkı, doğal çevreyi, gelenek ve görenekleri birer folklorik öge olarak, Anadolu'ya özgü renk ve anlatım biçimleriyle tuvale aktarmışlardır.

[20] Sezer Tonsuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi Yay. İst. 1986, s. 159'dan Aslan Kaynardağ, "Eski bir rapor açısından sanatımız ve toplumumuz", *Çevre Derg.* S. 4, s. 88.

[21] İsmet Paşa, "Yeni Halkevlerini Açma Nutuk'u"1, *Ülkü Derg.* s. 13, C. 3, Mart 1934, s. 3.

Bu dönemde gündeme gelen yerel halk ve sanatçı ilişkilerinin, halkın sanatçıdan, bilgi, beceri ve çağdaşlaşma koşullarını öğrenmesi, sanatçının da, içinde yaşadığı öz kültürünün gelenek ve göreneklerinin, başkentlere oranla daha çok korunabildiği, kırsal kesim halk yaşamını, yeni bir konu olarak benimsemesi doğrultusunda olduğu görülür.

Sanatçıların Anadolu'yu gözlemliyerek oluşturdukları folklorik konulu bu çalışmalarında bireysel farklılıklar dikkati çeker. İncelenen kataloglardan çıkarılan sonuçlara dayandırılan bu farklılıklar, sanatçıların konuya yaklaşımlarında, kompozisyon düzenlemelerinde, folklorik öge/öğelerin seçiminde ve resimde kullanılan biçimlerinde, Anadolu'ya özgü mekânların düzenlenmesinde, Anadolu insanının yerel karakterine uygun olarak tipleştirilmelerinde, teknik ve üsluplarda ortaya çıktığı görülür.

Sanatçılar, Anadolu'yu kişisel yorumlarıyla, özgün üslup ve yaklaşımlarıyla, kendi bakış açılarından yansıtmışlardır.

A. Lifij, -geniş fırça vuruşları ve flu renk tonlarıyla- oluşturduğu bir atmosfer içinde Anadolu'yu resimlemiştir. Onun yapıtlarında detaycı bir anlayış görülmez. Anadolu'yu ifade eden görünümeler renk lekeleri halinde birbirleriyle kaynaşmışlardır. Yaşanılan doğal çevrenin ağırlıklı olarak hissedildiği yapıtlarda, figürler bu görünümün bir bütünleyicisi olarak yer alırlar.

N. İsmail'in "Harman" adlı yapıtı ise, Türk köylüsünün geçimini sağladığı tarım kültürüne ve bu alanda yaptığı çalışmaların bir kısmını ifadeci bir tavırla göstermektedir.

Yöresel değişimlerin izlendiği çalışmalara örnek olarak Eşref Üren'in "Karadeniz'li Kadınlar" adlı yapıtında, denizle bütünleşen yöre insanının yaşamı eleştirici bir yaklaşımla işlenmiştir.

Konu olarak tablolarında çoğunlukla, yerel konulara yer veren M. Aksel, Anadolu insanını günlük yaşamlarında betimlemekte, figürleri dönemin giyim-kuşamıyla olduğu kadar, kişisel karakterlerini yansıtırıcı ifadelerle resimlemiştir.

T. Zaim, kendine özgü kompozisyon ve üslup anlayışı doğrultusunda, Anadolu insanına yeni bir biçim verdiği gözlenir. Geleneksel minyatür sanatın izlerini taşıyan bu kompozisyonlarda, yörük insanı, yaşam gelenekleri, giyim-kuşamları, yaşadıkları doğal çevre yöresel özelliklerin ağırlıklı olarak görülebildiği belgesel bir yaklaşımla verilmektedir.

Farklı yaklaşımlarla/üsluplarla resimlenen bu yapıtların ortak yanları, Anadolu'ya ilişkin olarak yerleşme şekilleri, yaşanılan çevre, konut, ekonomi, eşya kültür, beslenme, giyim-kuşam, örf ve adetler, halk tiyatrosu gibi geleneksel kültüre/folkloraya dayalı bilgileri vermeleri veya bunları hissettirici nitelikler taşımalarıdır.

Sanatçıların yerel konuları işlemeleri devletin izlediği sanat politikası yönünde gerçekleşmekte, Anadolu'nun değişik yöreleri önceden belirlenmiş bu anlayış doğrultusunda tuvale geçirilmektedir. Başlangıçta devletin desteği ile halk döndürülen sanat, 1940 sonrasında biraraya gelen sanatçı gruplarının toplumsal gerçekçilik felsefeleriyle değişik boyutlara ulaşmaktadır. Bu dönemde halk insanının yeni bir konu olmasının sınırları aşarak, zor ekonomik koşullar altında yaşayan, ezilen halkın savunucusu olarak, halka dönük, ifadeci bir yaklaşım ağırlık kazanmaktadır.

Kısaca özetlemek gerekirse, halkçılık ilkesiyle bağlantılı olarak, folklorik öge/öğelerin yer aldığı resimler, dönemin ideolojisini, yaşam biçimini, adet ve gelenekleri, giyimi, ekonomi ve eşya kültürünü belge olarak günümüze taşırlar ve halkçılık ilkesini kuvvetle besleyerek, halka dönük bir anlayışı sergilerler.

KAYNAKLAR

- Aksel, M., *Anadolu Halk Resimleri*, İÜEF, Yay., 1960.
- Alangu, T., *Türkiye Folkloru Elkitabı*, Adam Yay., İst. 1983.
- Arık, R., *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, İş Bankası Yay., Ankara 1976.
- And, M., *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, KTBY, 529, SED. 2, Ankara 1982.
- Baykurt, Ş., *Türkiye'de Folklor*, Ankara 1976.
- Berk, N., Gezer, H., *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Yay., İst. 1973.
- Berk, N., Özsezgin, K., *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, 3. Baskı, İş Bankası Yay., Ankara 1983.
- Boyar, P., *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devrinde Türk Ressamları*, Jandarma Basımevi, Ankara 1948.
- Cezar, M., *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İş Bankası Yay., İst. 1971.
- _____ *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, Türk Kült. Hizmet Vakfı Yay. 1, İst. 1987.
- Demirsar, V. B., *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, K. B. Y., SED., 12, Ankara 1989.
- Erol, T., *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, Cem Yayınevi, İst. 1984.
- Erol, T. Renda, G., *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. I, Tıglat Yay., İst. 1980.
- İpşiroğlu, M. Ş., Eyüboğlu, S., *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İÜEF. Yay., İst. 1972.
- Köksal, A., *Ressam Eğitimci ve Yazar Malik Aksel*, Türk Kültürene Hizmet Vakfı Yay. 3, İst. 1988.
- Nutku, Ö., *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*, TTKY., Ankara 1987.
- Özsezgin, K., *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. 3, Tıglat Yay., İst. 1982.
- Renda, G., *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yay., C. 17, Ankara 1977.

- Reyhanlı, T. *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat*, KTBY., SED. 4, Ankara 1983.
- Tansuğ, S., *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İst. 1986.
- Turani, A., Berk, N., *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C. II, Tıglat Yay., İst. 1981.
- Turani, A., *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı Tarihi*, İş Bankası Yay., Ankara 1984.
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, 10 Cilt, İletişim Yay.
- Wölfflin, H., *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, İst. 1985.
- Yetik, S., *Ressamlarımız I*, İst. 1940.
- Yetişkin, A., *Türk Resminde Mimari Öğeler Minyatürden 1920'lere Kadar*, (İ. T. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, YYLT.) İst. 1990.

MAKALELER

- Anonim, "Ankara Halkevinin İkinci Resim ve Heykel Sergisi", *Ar. Derg.*, S. 3, Mart 1937, S. 8-10.
- Anonim, "Ankara Halkevinin Üçüncü Resim ve Heykel Sergisi", *Ar. Derg.* S. 3, Mart 1938.
- Baltacıoğlu, İ. H., "Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi" *Ülkü Derg.*, Haziran 1934.
- Başdar, N., "Ressamlarımız İşbaşında", *Ar. Derg.*, C. 2, S. 8-9, Ağustos-Eylül, 1938.
- Berk, N., "Sanat ve Devlet", *Ar. Derg.*, C. 1, S. 12, 1937, s. 12.
- _____ "Resim ve Heykel Müzesi", *Ar. Derg.*, C. 1, S. 4, Nisan 1938, s. 12-15.
- Boyar, A. S., "Yeni Terbiyede Resmin Yararlılığı" *Ülkü Derg.*, Ağustos 1934, s. 435-437.
- _____ "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri" *Ülkü Derg.*, C. 1, S. 5, Haziran 1933.
- _____ "Türk İnkılâbının Beklediği Sanat" *Ülkü Derg.*, C. 2, S. 10, 1933, s. 302-306.
- _____ "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebeliriz", *Ülkü Derg.*, C. 3, Temmuz 1934, s. 359-361.

- Büyükişleyen, Z., "Türk Plastik Sanatlarının Sorunlarından Biri Üzerine Devlet Sergileri", *Boyut Derg.*, Ekim 1982, s. 3-10.
- "Cumhuriyet Halk Partisinin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar", *Ar. Derg.*, s. 20-21, Ağustos-Eylül, 1938, s. 27.
- Ediboğlu, B. S., "Dördüncü İnkılâp Resim Sergisi", *Ar. Derg.*, S. 1, 1937, s. 5-6.
- Epikman, R., "Resim, Heykel, Mimari Cumhuriyet Devrindeki İnkişâfı", *Ar. Derg.*, s. 22, 1938, s. 3-9.
- Giray, K., "Müstakıl Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği", *Boyut Derg.*, S. 17, 4.12, Kasım 1983, s. 3-7
- Güvenli, Z., "Kavuklu Hamdi Efendi", *Türkiyemiz Derg.* S. 45, 1985, s. 4-11.
- İnan, M. R., "Gazi'nin (Atatürk'ün) Halkçılık Ülküsü", *Atatürk Konferansları*, 1975-1976, TTKY, 17, Ankara 1983.
- İnönü, İsmet, "Yeni Halkevlerini Açma Nutku", *Ülkü Derg.*, S. 13, C. 3, Mart 1934, s. 1-3.
- Köksal, A., "Atatürk Kültür Merkezinde Görsel Sanatlarımızın 55 Yıllık Eğilimlerini Yansıtan Bir Sergi Açıldı", *Milliyet Sanat Derg.*, S. 295, 30 Ekim 1978, s. 18-20.
- Kuban, D., "Halk Kültürü ve Sanatçının Özgürlüğü", *Boyut Derg.*, Yıl 2, S. 17, Kasım 1983, s. 24-25.
- "Çağdaş Resimde Yerellik Üzerine", *Boyut Derg.*, Yıl 3, S. 27, Aralık 1984, s. 3-9.
- "Malik Aksel'in Düşünceleri", *Ar., Derg.*, S. 2, Şubat 1938.
- Ozanoğlu, S. G., "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı", *Boyut Derg.*, Yıl 2, S. 13, Mayıs 1983, s. 14-15.
- Özsezgin, K., "Bedri Rahmi Eyüboğlu", *Milliyet Sanat Derg. Eki*, Türk Ressamları Dizisi: 30.
- Peker, R., "Halkevleri Açılma Nutku", *Ülkü Derg.* C. 1, S. 1, Şubat 1933, s. 6-7.
- Renda, G., "1911 Turquerie Sergisi Üzerine", *Sanat Tarihinde Doğu'dan Batıya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, Sandoz Kültür Yay. 11, 1989.

- Sırrı, N., "İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Derg.*, S. 94, 1940, s. 379-382.
- Şimşek, S., "Giyim Eşyalarının Hikayeleri", *T. Folk. Araş. Derg.*, C. 8, Aralık 1963, s. 3261.
- Tansuğ, S., "Anadolu El Sanatlarında Resim", *Sanat Olayı Derg.*, S. 2, şubat 1981, s. 38-39.
- Tanyol, C., "İçtimai Hayatta Örf ve Adetlerin Ruhu", *T. Folk. Araş. Derg.*, C. 4, Yıl 7, Şubat 1956.
- "Folklor ve Toplumculuk", *T. Folk. Araş. Derg.*, C. 9, Yıl 16, Haziran 1965, s. 3757.
- Tollu, C., "Bugünkü Sanatımız", *Ar. Derg.*, S. 1, 1937.
- "Bir Anket Münasebeti ile", *Ar. Derg.*, C. 1, S. 6, Haziran 1937.
- "Bir Anket Münasebeti İle", *Ar. Derg.*, C. 1, S. 6, Haziran 1937.
- "Turgut Zaim'in Düşünceleri", *Ar. Derg.* C. 2, S. 1, 1938.
- Varol, V., "Çumra'nın Alan Köyünde Düğün Sorme", *T. Folk. Araş. Derg.* S. 23, Haziran 1951.
- Yarar, E., "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", *Boyut Derg.* S. 15, Yıl 2, Eylül 1983, s. 3-9.
- Yetkin, S. K., "Yurda Dönen Sanat", *Ar. Derg.*, S. 3, Mart 1938.

ÖZGEÇMİŞ

1964 yılında Kilis'te doğdu, Lise eğitimini Bakırköy Kız Meslek Lisesi'nde tamamladı. 1982-86 yılları arasında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim-iş Bölümü, Grafik Ana Sanat Dalı'nda öğrenim gördü. 1987 yılında Yüksek Lisans eğitimi yapmak üzere İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü'ne girdi.

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi